

مطبوعات المجمع العلمي العراقي

بناء والصورة الفنية

في البيان العربي

موازنة وتطبيق

تأليف

الدكتور كامل حسن البصير

عضو المجمع العلمي العراقي
الاستاذ في كلية الآداب
الجامعة المستنصرية



مطبعة المجمع العلمي العراقي

١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

للاستاذ الدكتور احمد مطلوب

الصورة مصطلح نقدي عرفه القدماء والمحدثون ولعل الجاحظ أقدم من أشاروا اليه حين عدّ الشعر صناعة وضرباً من النسيج وجنساً من التصوير . واستقرّ هذا المصطلح بين يدي عبد القاهر الجرجاني الذي انطلق في تفسير اعجاز القرآن ، وظلّ بعده في منأى عن الدراسات النقدية والبلاغية لان النقد وقف عند التقليد في عهد طغى فيه الشرح والتلخيص .

وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود الى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين ، وبعد أن اخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة . واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها وتعدّد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديد معناها . وظهرت دراسات تأخذ من القديم أو من الجديد فحصل التباين وحدث الاختلاف ووقع الافتراق . وحاول بعضهم أن يوفق بين التراث والتيارات الأجنبية فأخفق ؛ لان لكل أمة روحاً تسري في الابداع وتصوّره . ومن هنا كانت الحاجة ماسّة الى استخلاص الأصول من الأدب العربي قديمه وحديثه ، وهي حاجة تملّوها الذات العربية والنظرة العلمية .

وقد نهّد الاستاذ الدكتور كامل حسن البصير لهذه المهمة ووضع كتاب

« بناء الصورة الفنية في البيان العربي » ليكون موازنة وتطبيقا يرسم فيه سبيل البحث الحر والنظر الثاقب • وقد انطلق من روح الأدب العربي فأقام كتابه على ستة أبواب تحدث في الأول منها : عن الصورة بين التراث العربي والمدارس النقدية الاوربية •

وفي الثاني : عن الصورة الفنية بين النقاد الاوربيين والدراسات النقدية العربية المعاصرة •

وفي الثالث : عن الدراسات التقليدية للصورة الشعرية التراثية •

وفي الرابع : عن البيان العربي والصورة الفنية •

وفي الخامس : عن الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية •

وفي السادس : عن الصورة الفنية بين الاصاله والتقليد •

واتخذ الدكتور البصير منهج العرض والتحليل والموازنة سبيلا فتوصل الى نتائج تختلف عما وصل اليه الباحثون ممن ارتبطوا بالقديم كل الارتباط ، أو الذين انفصلوا عن التراث وابتعدوا عن روح الأمة العربية وأدبها • وهي نتائج تحمد له ؛ لأنها مبنية على استقلال في التفكير ، وهذه أول حسنة له وسترضي قوماً وتغضب آخرين • وحسبه انه عرض الرأي غير هيّاب مما سيثار حوله من جدل حاد ونقد عنيف •

والحسنة الثانية : — وهي الأهم — اظهر أصالة الفكر العربي وتقدمه على الفكر الغربي في بعض القضايا النقدية والأدبية ، اذ استطاع أن يعرض عرضا حسنا لما كان عند العرب ويوازنه بما لدى الغربيين ، ووفق في العرض والموازنة وأظهر أصالة العرب وسبقهم في هذا الميدان •

والحسنة الثالثة : انه لم يسلّم بما قاله العرب المعاصرون في تحديد الصورة وتحليلها ، ونقد مناهجهم وآراءهم وانتهى الى أنهم خلطوا فيما كتبوا ووصلوا الى ما تنكره اللغة العربية وبيانها الساحر • ولوانهم نظروا الى

المسألة بوعي واجالة فكر لوصولوا الى نتائج باهرة ترضي العقل وتهزّ الذوق
وتدعو الى الاعجاب •

والحسنة الرابعة : انه كان يأخذ بالرأي ان كان مبنياً على الذوق ونابعا
من الحكمة ومعبراً عن الاصاله ، ويرفض التحل الذي يلوي عنق الأدب
ويحيل البحث ركاماً من آراء متناقضة وتناجج مبتسرة وخواطر مبشرة •

والحسنة الخامسة : انه استخلص مفهومه للصورة من البيان العربي
الذي واكب الأدب وتطور بتطوره ومثّل روحه وأصالته • وقد يكون هذا
غريباً على المقلدين والمجديدين لانه لا يحمل المصطلحات القديمة — وان كان
المؤلف قد اعتمد عليها واستخلص منطلقاته منها — ولا يتمسك بالمصطلحات
المنقولة لبعدها عن روح الأدب العربي وأصالته •

والحسنة السادسة : انه طبق مصطلحاته وآراءه في تحليل الآيات
القرآنية الكريمة والشعر العربي البديع ، ولم يتخذ من المصطلحات الرائجة
دليلاً ، فجاء تحليله رائعاً ليس فيه تحطيم للصور والمعاني ، وليس فيه اغراق
في التحل والتأويل •

والحسنة الأخيرة — وان لم تكن أخيرة — : انه كان عربياً في ألفاظه
واسلوبه •

ان كتاب « بناء الصورة الفنية في البيان العربي » يمثل وجهة نظر تنطلق
من الاصاله العربية ، وانه سيرضي قوماً ويغضب آخرين ، ولكنه يبقى دليلاً
على الرأي الحر والنظر الثاقب والتأمل العميق « وفي ذلك فليتنافس
المتنافسون » •

احمد مطلوب

بغداد — الجمعة
١٢ ربيع الأول ١٤٠٧ هـ
١٤ تشرين الثاني ١٩٨٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

تمهيد

هذا لون من البحث في الدراسات الأدبية ، ربما يصح : أن نطلق عليه مصطلح « النقد الأدبي الموازن » تسمية تميزه عن المباحث النقدية العامة ، وذلك لثلاثة أسباب متلازمة : —

أولها : أن موضوعاته تتوزع بين محورين متوازيين هما : محور الفكر العربي ، والنظرات الأوربية بجذورها الاغريقية والرومانية •

وثانيها : أن منهجه يعتمد على الموازنة بين مذهب اليه الباحثون العرب والنقاد الأوربيون ومدارسهم بهذا الشأن أو ذاك من شؤون الصورة الفنية وما يتصل بها من قريب أو بعيد •

وثالثها : أن غايته هي ارساء أوجه التوافق والتباين بين المفاهيم العربية والاتجاهات الأوربية تجسيدا لظاهرة الاصاله والتقليد في مضمار الصورة الفنية نظرية وتطبيقاً •

لقد تخصص هذا اللون من البحث بموضوعاته ومنهجه وغايته في دائرة محددة سعت جاهدة : أن تحيط بالصورة الفنية وتستقل بها في بناء نظرية الأدب ، لأن هذه الشريحة من هذه النظرية تشكل جوهر الصراع الفكري والفني بين الاصاله والتقليد على مائدة التراث الانساني وتطوراته المعاصرة • المعروف : ان الباحثين ينقسمون بين يدي هذه المائدة على فريقين متخاصمين : —

فريق يرى ضرورة أن يكون ما على هذه المائدة من النتائج الفني لوناً

واحداً تذوب فيه خصوصيات الأمم وتتلاشى لهذا المقصد أو ذاك من المقاصد غير العلمية وغير الانسانية • وفريق يعتقد أن الاحتفاظ بخصوصيات الأمم وتمايزها غنى ما بعده غنى للتراث الانساني ، اذ تبقى جنته زاهية بألوان متباينة من الثمار التي تزين الحياة الفكرية ، وتبعث دم التجدد في أوصالها • يعود تخاصم هذين الفريقين على ذلك النحو الى عوامل فكرية وسياسية ، لا تتبرأ من نزعة السيطرة ، ولا تخلو من المقاومة ، ومن هنا يكتسب بحثنا هذا أهمية في أيامنا هذه التي ينبغي أن نتجرد فيها للدفاع عن أصالتنا •

وأياً كان فان هذا البحث قد تأمل في موضوعاته غاية التأمل ، وأستقرى المناهج بين يديه ، وناقش الغايات التي أجهد كل باحث نفسه في الوصول الى تحقيقها ، وحدد بعد ذلك كله مادته ، واختار منهجه ، ورسم مقصده ، ثم انطلق في رحلة طويلة ، امتدت قروناً من الزمن وخاضت في ميادين فكرية وفلسفية وبلاغية ونقدية تنوعت بين القديم والحديث وتلونت من الاصاله الى التقليد •

لقد توزعت هذه الرحلة على مراحل زمنية وموضوعية : فصلنا الواحدة منها عن الأخرى بباب ، وأفضنا في كل باب بفصولٍ لها مباحثها المتخصصة ، فقام بناء بحثنا على ستة أبواب متتابعة : —

درسنا في الباب الأول مفهوم الصورة وطبيعتها بين التراث العربي والمدارس النقدية الأوربية ، على وفق منهج تاريخي تحليلي موازن ، وذلك لرسم الخطوط العامة المميزة لهذا التراث عن تلك المدارس فيما يتعلق بالصورة مصطلحاً ومدلولاً ومصدراً ووسيلة وخصائص وأهدافاً •

وبحثنا في الباب الثاني الدراسات المعاصرة للصورة من نقاد أوربيين الى باحثين عرب : ألموا بحد الصورة وتعريفها في مباحثهم النقدية العامة ، فمشينا خطوة بهذا الباب نحو تلمس التخصص في مبحث الصورة الذي كاد

يطغي على الدراسات البلاغية والنقدية العربية المعاصرة ، ويزحزح الموروث البلاغي العربي من مكانه •

وحللنا في الباب الثالث دراساتٍ عربية متخصصة في بحث الصورة الفنية بناءً تعبيرياً بدا في الشعر العربي الموروث ظاهرة عامة في هذا العصر أو ذاك ، وظاهرة متميزة في شعر شاعر من الشعراء •

لقد تحزمت دراستنا في هذه الأبواب الثلاثة بمعايير نقدية ، لذلك لم تكتف بمجرد العرض والتحليل والموازنة ، وإنما استندت الى اتجاهٍ تقويمي يسجل الموقف ، ويجسده ، ثم ينهال عليه نقداً وتقويماً ليهيئ الساحة مغرساً ليست فيه بذرة دخيلة ولا تلم به ريح غير أصيلة •

وبين يدي هذا المغرس جاء الباب الرابع لي طرح مفهومنا الخاص عن الصورة الفنية منبأً وطبيعة وأضرباً وأنماطاً ، فابنى هذا المفهوم من مادة البيان العربي الموروث دراسة وشواهد ، وقام في ضوء بحث هذا البيان نظرات متجددة ، لها جذورها في التراث ، ولها حيويتها من تطور البيئات وتطاول العصور ، ولها غايتها من منازلة ماهو دخیل ومحض ماهو أصیل •

وآثر هذا الباب نظرية أقبل الباب الخامس دراسة تطبيقية ، تناولت الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية التي ترسخت أضربها وأبنيتها ميلاداً ، وأدت عن شتى مناحي الحياة الذاتية والفكرية في خضم أحداث أملت بالأمة العربية قبل ظهور الاسلام وبين يدي القرآن الكريم ، ثم انكشفت عن شعر هذه الأمة فناً في معترك الحياة •

أما في الباب السادس فقد تابع البحث في ضوء معايير الأصالة والتقليد تطور الصورة الفنية في بناء القصيدة العربية ، وهي تخوض التجارب الذاتية والفلسفية والحضارية ، وتخرج منها مستقرة في تجدد ومتطورة في توازن : اذا كانت عواصف الغرابة والتغريب والتقليد قد أملت بها في أيامنا هذه فإن النتيجة لم تتعد مظاهر من الخلل في شعر هذا الشاعر أو ذاك من الشعراء

المتحمسين لغير تراثهم والمنقطعين عن اصالة المعاصرة في حياة أمتهم عن قصد
أو عن غير قصد •

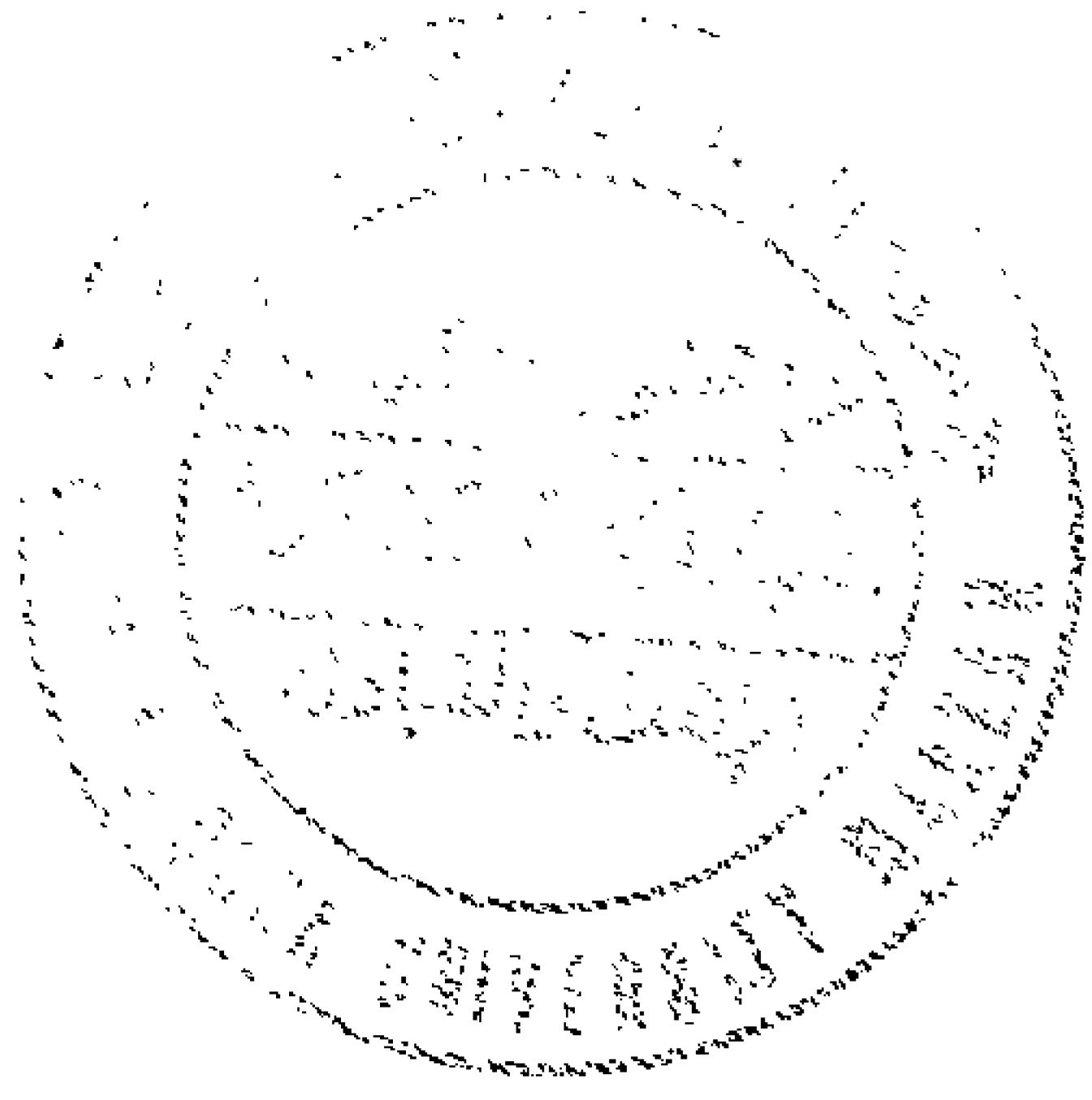
ان هذا البحث بأبوابه تلك يشكل وجهة نظر لا يمكن أن يكون قد
وصل الى الكمال مادة ومنهجاً وغاية ، لأن الكمال أمر لا ينبغي أن يحلم به
الانسان مهما أوتي من قدرة وامكانيات واذن فهذا البحث لا يخلو من نواقص
نرجو أن ينظر اليها على أساس أن غايتنا هي خدمة الحقيقة العلمية وكفى
بهذه الغاية مطلباً للباحثين •

ومن الله العون والتوفيق

د . كامل حسن البصير

٢٨ صفر ١٤٠٧ م

١٩٨٦/١٠/١ م



الباب الأول

الصورة بين التراث العربي والمدارس النقدية الأوروبية

الفصل الأول

الصورة في التراث العربي

الملاحظ ان مصطلح البيان يأتي مرادفاً لمصطلح البلاغة حيناً ويضيق عنه حيناً آخر في مصنفات قديمة^(١) ومراجع^(٢) وان كان في الوقت ذاته يقتصر في معظم كتب البلاغة على أساليب التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية .

ونحن حين نديره في هذا البحث نريده مؤدياً في جانبه النظري عن فن القول ونبتيه في جانبه التطبيقي علماً له قواعده وضوابطه في دراسة هاتيك الأساليب ، ومن هنا نرانا نبيح لبحثنا أن يستعمل بدلاً عنه مصطلح البلاغة الذي تخصصت به طائفة كبيرة من المصادر والمراجع .

وأياً كان فان الباحثين قد درسوا مسألة الأصالة والتقليد في البيان العربي من جانبها النظري وقد أدلينا مع هؤلاء الباحثين بدلونا^(٣) منتهين الى ان نظرية الأدب العربي بشتى جوانبها النظرية والتطبيقية أصيلة في مصادرها ومناهج دراستها وأهدافها . ان ما انتهينا اليه - قناعة وإيماناً - ربما لم يكن قد حسم الأمر لاسيما في موضوع بناء الصورة الفنية الذي جردنا له

(١) البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب .

(٢) البيان العربي : د. بدوي طبانة .

(٣) ينظر القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب . فرزة من : مجلة المجمع العلمي العراقي - الجزء الرابع - المجلد الرابع والثلاثون - ذو الحجة ١٤٠٣ هـ تشرين الاول ١٩٨٣ م .

هذا البحث ، وعليه فان العودة الى هذه المسألة في عجلة تناقش نصوصاً لم
نناقشها فيما مضى لا تضير ولا تستوي كلاماً معاراً ومكروراً •
واذن فما هذه النصوص في مسارها التاريخي الموجز الذي يكشف عن
الصراع الفكري للأمة العربية قديماً وحديثاً في مضمار البلاغة ؟ •

دعوى التأثير الأجنبي في البيان العربي : -

للم الجاحظ معظم هذه النصوص ورواها في سند ضعيف قائلًا :
« اخبرني أبو الزبير كاتب محمد بن حسان • وحدثني محمد بن أبان ولا أدري
كاتب من كان » (٤) •

فأكتفاء الجاحظ هنا بكناية الراوي الأول وجهله بتبعية الراوي الثاني
أمر لا نستطيع أن نستنتج منه غير حقيقة واحدة : تؤكد أن الجاحظ وهو
الباحث المدقق أراد بهذا اللون من الاسناد أن يلقي الشك في نفوسنا ازاء
ما يروي ويدون •

واذا كان السند القديم لا يستجيب لقواعد الجرح والتعديل بسهولة
ويسر فلربما لا يستوي حكمنا على سند الجاحظ هذا مقبولا كل القبول ،
وعليه فنحن نتجاوزه الى متنه الذي يقرر قائلًا • « قيل للفارسي : ما البلاغة ؟
قال : معرفة الفصل والوصل • وقيل لليوثاني : ما البلاغة ؟ قال تصحيح
الأقسام ، واختيار الكلام • وقيل للرومي : ما البلاغة ؟ قل : حسن الاقتضاب
عند البداهة والغزارة يوم الاطالة » (٥) •

ففي هذا النص تبعث الامبراطورية الساسانية في شخص الفارسي
المجيب سائله ، وتعيد الامبراطورية الرومانية الكرة في مساجد البصرة وريشة
للثقافة اليونانية •

(٤) البيان والتبيين : الجاحظ ج ١ / ٨٨ •

(٥) المصدر السابق ج ١ / ٨٨ •

يقتنع بعض الباحثين المعاصرين — كما سنرى — بهذا كله ويبنون عليه أحكامهم المعروفة • ولكن السؤال العلمي يفرض نفسه هاهنا متسائلاً : إذا كان الفارسي قد قال مقولته تلك حقاً وكان اليوناني والرومي قد حررا قاعدتيهما يقيناً فهل عبّروا عن خصائص البلاغة بألسنتهم وأتوا بميزات بيانية يجهلها الأدب العربي في أصالته التي لا يماري أحد من الغلاة فيها قبل اتصال الأمة العربية بهذه الأمم في عصر ما قبل الاسلام ؟ !

ان الوصل والفصل اللذين رآهما الفارسي البلاغة كلها — ميزة تنفرد بها اللغة العربية وينماز بها أدبها على حسب علمنا قياساً الى اللغة الفارسية وأدبها • وهذه الحقيقة ان كانت في حاجة الى نصوص في نظر من لا يعرف الفارسية ، فان تقنن العربية في أساليب الفصل والوصل خبراً وانشاءً في أبرز موضوعات علم المعاني العربي دليل لا مرد له على أن الوصل والفصل لم يكن غريباً على البيان العربي في المصطلح والبناء اللغوي •

وفي هذا السياق من منهج البحث تتساءل قائلين ما الجديد الذي يكتسبه البيان العربي من مفهوم البلاغة عند اليونان تصحيحاً للأقسام واختياراً للكلام، ومدلولها لدى الرومان حسن الاقتضاب عند البداهة وغزارة يوم الاطالة ؟ ! •

ليس للباحث المنصف ألا أن يرى هذا المدلول للبلاغة في نسبته الى الرومي وذلك المفهوم في الصاقه باليوناني لا يغنيان في البيان العربي نقيراً ولا يجديان فتيلاً ، وانما يجديان اشارتين مبهمتين بمصطلحات عربية • ويبدو أن المتشبهين بأذيال ماهو أجنبي عن الأمة العربية كانوا يلحفون في هذا المنحى ويلحون عليه ، مما نرى الجاحظ يسترسل في روايات شبيهات تلك النصوص وتبثيتها من غير تمحيص وتدقيق فينقل عن معمر ابي الاشعث أنه قال : « لبهلة الهندي أيام اجتلب يحيى بن خالد أطباء من الهند ما البلاغة عند الهند ؟ قال بهلة : عندنا من ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن لا أحسن ترجمتها لك ، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق من نفسي بالقيام بخصائصها ،

وتلخيص لطائف معانيها» (٦) .

يقرر النقد الداخلي باطمئنان : ان أطباء الهند هؤلاء لم يكونوا صلة بين بلاغتهم والبلاغة العربية وان بهلة قد أكد أن صحيفتهم في هذا الباب تستوي بعيدة في مكنتات الهند وانه لا يحسن مافيه من صناعة فن القول شأنه في هذا شأن زملائه الأطباء الهنود الذين وفدوا على البلاد العربية في ذلك الزمن غرباء في ألسنتهم أجانب في بلاغتهم . ومع هذا فان أبا الأشعث يروي الصحيفة التي نوه بها بهلة من بعيد ويتلقفها عنه الجاحظ متسامحاً في تجاوز الاستفسار عن مصدرها بعد أن انقطعت الصلة بين هذا المصدر وأبي الأشعث اقراراً منه بذلك .

واذا كان هذا النقد الداخلي لا يقنع دعاة التأثير الأجنبي في البيان العربي فان ما يلفقه أبو الأشعث صحيفة للهند في البلاغة ربما يكفي وسيلة الى اقناعهم ، وآية ذلك ان ماجاء في هذه الصحيفة معايير عربية قديمة جرت في العرف العربي بشأن الخطيب وصفاته والألفاظ وخصائصها وتنقيح الأساليب ومقداره فروى قائلاً : « أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة . وذلك ان يكون الخطيب رابط الجأش ، ساكن الجوارح ، قليل اللحظ ، متخير اللفظ لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ، ولا الملوك بكلام السوقه ويكون في قواه فضل التصرف من كل طبقة ، ولا يدقق المعاني كل التدقيق ، ولا يثنيح الالفاظ كل التنقيح ، ولا يصفىها كل التصفية ، ولا يهذبها غاية التهذيب » (٧) .

ان هذا النص يرجع في جانبه الفكري الى المجتمع العربي الذي دان للخطيب سيداً وقائداً لا بد من أن تتوفر فيه تلك الصفات ، ويرجع في جانبه البلاغي الى مذهب العرب في تقويم الشعراء البالغين في تنقيح قصائدهم عبيداً

(٦) المصدر السابق ج ١/ ٩٢ .

(٧) المصدر السابق ج ١/ ٩٢ - ٩٣ .

للشعر وتصوير الشعراء غير المبالغين في ذلك جارين على السليقة والطبع .
ومن هنا فان هذا النص بمضمونه ومصطلحاته بضاعة العرب ردت
اليهم على الرغم مما أحاط بها من زور التحمس للأجانب والميل عن أصالة
الأمة .

وتمضي السنون عصراً بعد عصر ، حتى تسجل على لوح التأريخ زهاء
اثني عشر قرناً من أيام الجاحظ ، فنسمع باحثاً مثل الدكتور طه حسين
يتعلق بأذيال اشارة موجزة صاغها السجع المتكلف مقررة في دعابة أن الشعر
العربي بدأ بعبد الحميد وانتهى بابن العميد فينسج عليها حكماً بلاغياً حاسماً
يزعم : ان هناك كتابة عبد الحميد المتأثرة بالثقافة اليونانية المعتمدة على
الترتيب والمنطق . وكتابة أخرى عنيت بالنقن اللفظي والزخرفة اكثر من المعنى .
هاتان الطريقتان من النثر نفسها تقابلها طريقتان في البيان فهناك بيان قام
على بيان اليونان ومنطقهم وهو مانجده عند أصحاب المنطق وعند قدامة .

وبيان آخر قد تأثر بالحضارة الفارسية والأدب العربي من بعيد وهو
هذا البيان الذي نجده في كتاب الصناعتين وأساسه العناية الفنية^(٨) .

وفي يقيننا أن منهج الدكتور طه حسين في حكمه هذا لا يختلف عن
منهج أبي الاشعث في رواية الصحيفة المنسوبة الى الهند ، فكلا الرجلين
يأتزان بإشارات عابرة ثم يفيضان في دحرجة الكلام ، وكلاهما يتجاهلان
أصالة البيان العربي وانفراده بخصائص أغنته عن أن يقتبس من بيان هذه
الأمة أو تلك . واذا كان بين الدكتور طه حسين وأبي الاشعث من فرق فان
هذا الفرق يتمثل في نية أبي الاشعث ومراده ، اذ ربما لم يكن الرجل في ذلك
الزمن السحيق متقصداً الانحياز الى الهند فيما فعل ، أما الدكتور طه حسين
فانه كان على وعي تام مما ينوي ويروم ، ذلك لأنه أسهم بجهده كله في الصراع

(٨) راجع من حديث الشعر والنثر ص ٧٩ .

الفكري بين العرب أمة أصيلة في تراثها التليد وفي تطلعها الطريف ، والمعسكر الغربي في ثقافته الأوربية المعاصرة التي تنتمي الى اليونان مصدراً ومادة وتسعى الى كسب المعركة الفكرية في ميدان السياسة والاقتصاد حضارة تبتلع شعوب العالم الثالث ، فكان يرى فيما قرره بشأن التأثير الأجنبي في البيان العربي ان هذا التأثير اذا كان تاريخياً على ذلك النحو فلا بأس في أن يمتد سلطانه الى أيامنا هذه ويخيم على الأدب العربي منهجاً في الشك ومادة في التجديد وشرقاً أوسطياً في اتتمائه المعاصر .

ولعله من نافلة القول أن نرد هاهنا على الدكتور طه حسين في تسمية قدامة بن جعفر تلميذاً للبيان اليوناني لأنه قد أخطأ كل الخطأ^(٩) في نسبة كتاب بعنوان (نقد النشر) الى قدامة بن جعفر ولأن قدامة بن جعفر في رأينا^(١٠) كان له مذهبه العربي الأصل في حد الشعر وان مذهب هذا كان يناقض كل المناقضة مفهوم الشعر عند أرسطو .

أما أبو هلال العسكري الذي زعم الدكتور طه حسين أنه يرجع الى البيان الفارسي مصدراً ومنهجاً فان أحداً من الباحثين القدامي والمعاصرين لا يشك في أنه على مذهب الأدباء في البلاغة وهو المذهب الذي يجري في خط مستقيم ازاء المدرسة الكلامية التي يشخصها الباحثون نقيضاً له في البلاغة العربية .

وأياً كان الأمر فان البيان العربي اذا كان على هذا النحو بين الأصالة والتقليد نظرياً فانه يستوي أصلاً في الجانب التطبيقي لاسيما في موضوع الصورة الفنية .

(٩) راجع مقدمة كتاب البرهان في وجوه البيان .

(١٠) راجع منهجية الأدب المقارن بين النقد الاغريقي والتراث العربي فرزة من : مجلة المجمع العلمي العراقي - الجزء الرابع - المجلد السادس والثلاثون ربيع الاول ١٤٠٦ هـ كانون الاول ١٩٨٥ م .

واذن فما الصورة الفنية في البيان العربي مدلولاً في اللغة التي دونت
المعجمات مادتها بشتى صيغها ؟

الصورة لغة : -

يقتضي تمثيل معاني لفظة الصورة وتجسيد مدلولاتها لغة : أن نلتمس
أصول أحرفها وصيغ اشتقاقها •

الملاحظ أن امهات المعجمات العربية لاتسعننا في هذا المرام وفاء وغنى ،
فابن فارس يجابها في مطلع حديثه عنها قائلاً : « الصاد والواو والراء كلمات
كثيرة متباينة الأصول وليس هذا الباب باب قياس ولا اشتقاق » (١١) •

والبرهان الذي يوازره في هذا المذهب ويمنحه الدليل : أن عين اللفظة
وردت واواً وياءاً بمعنى واحد قال الأزهري : ورجل صَّير " شَيَّر " أي حَسَنُ
الصورة والشارة (١٢) •

ومهما يكن شأن أصولها واشتقاقها فالمتفق عليه أن لفظة الصورة اسم
مصدر من فعل رباعي ورد مصدره قياساً بصيغة تصوير وفعله يفيد التأثير في
شيء والشيء يتقبل التأثير اذ قيل في اللغة (وقد صَوَّرَهُ فتصوَّر) (١٣)
والسؤال يتساءل ها هنا عن معنى فعلها الثلاثي ومدلوله عس أن تنكشف معاني
المادة ومدلولاتها كافة ؟ •

وردت صيغة الفعل الماضي الثلاثي للمادة أجوف ، عينه في الماضي
ألف وفي المضارع ياء ودار في معناه ومدلوله احدى أخوات كان بمعنى يفيد
التحويل والتغير ، فيقال : « صار الماء ثلجاً » أي تغير من حالته السائلة الى
حالة صلبة وتحول من شكل الى شكل •

(١١) معجم مقاييس اللغة مادة (صَوَّرَ) •

(١٢) لسان العرب مادة (صير) •

(١٣) المصدر السابق •

وعليه فمادة الصاد والعين الجوفاء والراء تحمل لنا جرثومة الفعل الذي يعتري شيئاً من الأشياء فيجسده في شكل آخر ويثله في هيئة أخرى ، ومن هذه الجرثومة أصلاً يتفرع الفعل الرباعي صير وصور :-
أما الفعل صير فمعناه جمع الأشتات ولملمتها ثم جعلها كياناً حياً متحداً .
أما الفعل صور فانه يستوي معيناً للفظه الصورة ، وهذه اللفظة قد جرت في النصوص العربية الأصيلة فروعاً من المعاني : -

أولها : الشكل عامة قال ابن سيدة : الصورة في الشكل والجمع (صَوْرٌ ، وصَوْرٌ ، وصَوْرٌ)^(١٤) بضم الصاد وكسره وفتح . والشكل في هذا المعنى يقتصر على ظاهر الشيء من غير أن يؤدي عن لبه وجوهره ، وآية ذلك ما نقله الجوهري عن الكلبي في قوله تعالى : « يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ »^(١٥) ويقال هو جمع صَوْرَةٍ ، مثل بُسْرٍ وبُسرة ، أي ينفخ في صور الموتى الأرواح قال : وقرأ الحسن : (يَوْمَ ينفخ في الصُّور)^(١٦) بفتح الواو .

فالصورة في هذا التأويل تعني الجسم الذي فارقتة الروح فبدا مواتاً لاهياة فيه وخواء لالب يحييه . وفي يقيننا ان هذا المعنى اللغوي للفظه الصورة هو الأساس الذي اعتمد عليه الباحثون الذين رأوا ان مدلول الصورة اصطلاحاً يقتصر على ألفاظ النص الأدبي وشكله الظاهر من دون معناه ومضمونه .

وثانيها : الوجه من الانسان ، ففي حديث ابن مقرن (أما علمت أن الصورة محرمة ؟ أراد بالصورة الوجه ، وتحريمها المنع من الضرب واللغم على الوجه ، ومنه الحديث كره أن تُعلم الصورة ، أي يجعل في الوجه

(١٤) المصدر السابق نفسه .

(١٥) سورة طه الآية ١٠٢ .

(١٦) لسان العرب مادة (صير) .

كيّ أو سِمة (*) وبدهي أن هذا المعنى يخلع على لنظرة الصورة ظلالةً من الشمول اذ يمثل الانسان كله في موضع حسن هو قوامه وهيبة شخصيته ، ذلك لأن الوجه جزءٌ يدل مجازاً على الجسم الحي جميعه ويستوي سفيراً لصاحبه في روحه وفكره .

وفي اعتقادنا أن هذا المعنى للصورة قد حررنا من الانزواء في حد ظاهر الشيء والانجباس في قشرته وجعلها دالة على الجسم والروح فانبسط أساساً لمدلول الصورة في نظر الذين يرونها دالة على ألفاظ النص ومعناه ومؤدية عن شكله ومضمونه معاً .

وثالثها : الهيئة بشتى جوانبها من شكل وأمر وصفة ، ففي الحديث : (أتاني الليلة ربّي في أحسن صورة . قال ابن الاثير : الصورة تردّ في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته . يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته ، فيكون المراد بما جاء في الحديث أنه أتاه في أحسن صفة ، ويجوز أن يعود المعنى الى النبي عليه الصلاة والسلام : أتاني ربي وأنا في أحسن صورة وتجري معاني الصورة كلّها عليه ، ان شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها ، فأما اطلاق ظاهر الصورة على الله عز وجل فلا (١٧) .

والصورة في هذا المعنى تتمرد على التحديد والحصر في تناول شكل الشيء وجزئه وتمتد متسعة متعمقة لتنبض بمفاهيم تجمع بين الظاهر والباطن في تفاعل وتمازج .

ومن هنا فان الصورة بمعنى وجه الانسان تجد ما بينّا من معانيها ملاذاً في هذا المعنى وتتخذ ظهيراً في استقرار واطمئنان ربما تختلط معاني الصورة هذه وتتداخل لدى بعضهم لاسيما : ان المعجمات لم توردّها في نسق تأريخي بالنصوص التي وردت فيها كما أن معظمها قد ورد في أحاديث تنسب الى النبي

(★) المصدر السابق نفسه . (١٧) المصدر السابق نفسه .

الكريم وأن التأويل قد عمل عمله في استنباطها والتنويه بها •

واذن فليس لنا الا أن نلجأ الى القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه لنستخير آياته البينات التي وردت فيها مادة (ص ، و ، ر) وعليه فما هذه الآيات وما مدلول لفظة الصورة فيها ؟ !

مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم : -

يتلقى الباحث مادة (ص ، و ، ر) في آي الذكر الحكيم ست مرات : مرتين بصيغة الفعل الماضي وهما صَوَّرَكُمْ (١٨) وصَوَّرْنَاكُمْ (١٩) ومرة بصيغة الفعل المضارع يَصَوِّرُكُمْ (٢٠) ومرة بصيغة اسم الفاعل المصوِّر (٢١) ومرة بصيغة المجمع صَوَّرَكُمْ (٢٢) ومرة بصيغة المفرد صورة (٢٣) • لقد وجدت هذه المادة في رحاب هذه الصيغ متنفساً وترسخت أبنيتها وتطورت معانيها فاستوت مدلولات مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية قبل ظهور الاسلام كما لها ايماءات دينية وفكرية •

فصيغة الفعل صور قد جاءت في أحد مدلولاتها مطلقاً في قوله تعالى : « الله الذي جعل لكم الأرض قراراً والسماء بناءً وصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صَوْرَكُمْ ورزقكم من الطيبات ذلكم الله ربكم فتبارك الله رب العالمين » (٢٤) •

ينعقد رأي المفسرين على أن الفعل صَوَّرَ هاهنا يفيد خلق الانسان على هيئة ميزته عن سائر المخلوقات وقوله تعالى : (فأحسن صوركم) قيل : لم

(١٨) سورة غافر الآية ٦٤ .

(١٩) سورة الاعراف الآية ١١ .

(٢٠) سورة آل عمران الآية ٦ .

(٢١) سورة الحشر الآية ٢٤ .

(٢٢) سورة غافر الآية ٦٤ .

(٢٣) سورة الانفطار الآية ٨ .

(٢٤) سورة غافر الآية ٦٤ .

يخلق حيواناً أحسن صورة من الإنسان وقيل لم يخلقهم منكوسين كالبهائم^(٢٥) وعليه فحسن صورة آدميين يتسع لما فيه من جمال القوام وجلال القدر ولا يدل ظاهر الآية على الشكل في خصيصة من خصائصه المادية وفي موضع من جسمه وفي طور من أطوار تكوينه •

وإذا صح هذا التفسير فإن ما نوهنا به فيما مضى^(٢٦) من أن أحد معاني لفظة الصورة يدل على الهيئة والأمر والصفة يستقيم لدى النقاد الذين يرون مصطلح الصورة نابضاً بعنصري النص الأدبي شكله ومضمونه •

ولعل المشكلة في وجه هذا التفسير وفي نقص مانوهنا به تأسيساً عليه — يصادفنا في قوله تعالى : (ولقد خلقناكم ثم صورّناكم ثم قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس لم يكن من الساجدين)^(٢٧) •

ذلك لأن الزمخشري قد لاحظ أن الفعل « صورّناكم » قد جاء معطوفاً على الفعل « خلقناكم » في تراخٍ ، ففسر الآية بقوله : (يعني خلقنا أباكم آدم طيناً غير مصوّر ثم صورّناه بعد ذلك)^(٢٨) فالتصوير اذن يفيد معنى التزيين والتجميل أتى بعد الخلق الأول من الطين •

يدل هذا التفسير على أن الإنسان جوهر وصورة وأن الجوهر هو الأصل في طور خلقه الأول ، أما الصورة فتأتي في طور آخر لتتضاف إلى الجوهر وتجسده في أحسن تقويم • وعليه فإن مفهوم الصورة مصطلحاً هو الشكل لدى طائفة أخرى من البلاغيين والنقاد الذين فصلوا ما بين ألفاظ النص ومعانيه ورأوا أن الصورة تقع في الألفاظ وتقتصر عليها •

ومما يؤازر هذا التفسير ويسانده هو ظاهر قوله تعالى :—

(٢٥) الكشف ج ٤/ ١٧٦ •

(٢٦) ينظر هذا البحث •

(٢٧) سورة الاعراف الآية ١١ •

(٢٨) الكشف ج ٢/ ٨٩ •

« يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ » (٢٩)
فتفسير هذه الآية يقرر ان الله تعالى يصور الانسان (كيف يشاء من الصور
المختلفة المتفاوتة) (٣٠) .

وهذه الصور المختلفة المتفاوتة لا تكون الا أشكالاً ظاهرة لأن جواهر
الناس في أرواحهم وقوام آدميتهم واحدة من حيث الخلق والمنشأ .

وأياً كان شأن مدلولات صيغ الأفعال تلك فان صيغة الصورة قد
وردت بمدلول الشكل الظاهر في قوله تعالى : (يَأْيِهَا الْإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ
الكَرِيمِ * الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ * فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ) (٣١) .
ففي هذه الآيات الكريمات يأتي تركيب الانسان في صورة مخصوصة مرحلة
رابعة بعد خلقه وتسويته وتعديله .

وتفسير هذه المراحل هو ان الله تعالى قد خلق الانسان أصلاً من نطفة
فسواه أي جعله سوياً سالم الأعضاء ثم عدله فصيره معتدلاً متناسب الخلق
من غير تفاوت فيه فلم يجعل احدى اليدين أطول ، ولا احدى العينين أوسع ،
ولا بعض الأعضاء أبيض وبعضها أسود ، ولا بعض الشعر فاحماً وبعضه أشقر
ثم ركه في أي صورة اقتضتها مشيئته وحكمته من الصور المختلفة في الحسن
والقبح والطول والقصر والذكورة والأنوثة والشبه ببعض الأقارب وخلاف
الشبه (٣٢) .

وهذا التفسير اذا ما أبعدنا تفصيلاته وعدنا الى ظواهر تلك الآيات
الكريمات — لم يكن لنا بد من أن نفهم لفظة الصورة على أنها تؤدي عن
شكل الانسان فيما يترأى للناظر اليه ان ° حسناً فحسناً وان ° قبحاً فقبحاً .

(٢٩) سورة آل عمران الآية ٦ .

(٣٠) الكشف ج ١ / ٣٣٦ .

(٣١) سورة الانفطار الآيات ٦ ، ٧ ، ٨ .

(٣٢) راجع الكشف ج ٤ / ٧١٦ .

وبدهي أن الحسن والقبح في المقياس العام يرجعان الى المحسوس من شكل الانسان وان كان هذا المقياس لا يمنع مقياساً آخر يلتبس الحسن والقبح في الروح ، بيد أن مقياساً كهذا لا يكاد يجد له مكاناً في صورة الانسان •

ان مادة (ص • و • ر) بين يدي القرآن الكريم لا تقتصر على ما يتعلق بالانسان وانما وردت في صيغة اسم الفاعل المصور لتدل على صفة الباري عز وجل خالقاً للكون كله في قوله تعالى : (هو الله الخالق الباريء المصور له الاسماء الحسنى يسبحُ له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم) (٣٣) ومعنى ذلك ان مادة (ص • و • ر) بشتى صيغها قد رفدت المعجم العربي بمدلول يتسع في طبيعته ووسيلته وموضوعه وغايته كل الاتساع •

ومن هنا فقد صارت منبتاً لمصطلح الصورة في الدراسات البلاغية والنقدية العربية الأصيلة نجم عنه في تأصل وتفرع ليؤدي عن الهيئة والشكل والصفات والأمر وما شاء الله مما يتعلق بالموضوع الذي يتعهد التصوير كائناً كان أو فكرة •

الصورة والتصوير لدى الجاحظ :-

يلقى الباحث مصطلح الصورة أو مايدانيه لفظاً ومدلولاً في الآثار والشذرات التي رواها المحدثون والرواة منذ أقدم عصور اللغة العربية وآدابها •

وربما يستوي الجاحظ المتوفى (٢٥٥ هـ) أقدم مصنف حفظ لنا هذه الشذرات وتلك الآثار ونقلها مؤدياً بها عن فكره الثاقب وعقله النير في فهم أضرب الاشارات وفقه طبائع الأصوات والخطوط والرسوم •

ومما يدل على ذلك في هذا الباب أنه قرن بين اثر اللسان في المسامع وثمره القلم في الصحائف ، فرأى أن اللسان يصنع في جوية (٣٤) الفم وفي

(٣٣) سورة الحشر الآية ٢٤ •

(٣٤) لعلها جوبة كفنة في القاموس استدارة كل شيء •

خارجة وفي لهاته ، وباطن اسنانه ، مثل مايصنع القلم في المداد والليقة والهواء والقرطاس •

وعليه فان صنع اللسان اصوات الألفاظ وكلمات الجمل وتعابير الفقرات في عقول السامعين مثل صنع القلم خطوطاً وألواناً وحجوماً في نظر المشاهدين ، ذلك لأن الجاحظ يرى تلك الأمور كلها صوراً وعلامات وخلق مواثيل ، ودلالات ، فيعرف منها ماكان في تلك الصور لكثرة تردادها على الاسماع ويعرف منها ماكان مصوراً من تلك الألوان لطول تكرارها على الأبصار كما استدلوا بالضحك على السرور ، وبالبكاء على الألم ، وعلى مثل ذلك عرفوا معاني الصوت ، وضروب صور الاشارات وصور جميع الهيئات (٣٥) •

ويمضي الجاحظ في مذهبه من الموازنة بين الصوت والصورة أداتين للتعبير والتأثير حتى منتهاه فيفهم الشعر خاصة على أنه جنس من التصوير ويشير مسائل نقدية وبلاغية بشأن المعنى واللفظ وطبيعة فن القول فيقول : (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ، والمدني • وانما الشأن في اقامة الوزن • وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج وجنس من التصوير) (٣٦) •

نلاحظ في هذا النص : أن الجاحظ يفصل في ظاهر قوله بين المعنى واللفظ وانه يدين لثنائية بناء النص الأدبي مضموناً منفصلاً عن الشكل : ألم ير أن المعاني يتساوى في معرفتها فئات المجتمع وطبقاته ؟ ! بيد أن هذه النتيجة لاتكاد تستقيم في حقيقة مقصد الرجل ومرامه بل ربما تنقلب الى ضدها وتتمثل فكرة أخرى تنقضها مقرررة : أن الجاحظ كان يرى فن القول وحدة متداخلة ، اجزاؤه متحدة ، عناصره لا تقف عند المعنى واللفظ عدداً ولا تقتصر

(٣٥) راجع الحيوان ج ١/٧٠ •

(٣٦) المصدر السابق ج ٣/١٣١ - ١٣٢ •

على المضمون والشكل عدة • وآية ذلك أنه يحرر مقاييس بشأن جودة الشعر ضرباً من فن القول •

ومن هنا فان قراءة أخرى للنص على أساس عمق فكر الجاحظ وشمولية نظره تقتضي أنه رأى المعاني تجارب انسانية في معترك الحياة تعتري الانسان أياً كانت درجة ثقافته علواً وهبوطاً ومهما كان اتماؤه عروبة وعجمة وأنى كان منشأه بدعوة وحضارة فيكتوي بنارها ألماً ويأساً ويسعد بنعيمها حباً ورضى ثم ينقلب الى حظه من الصناعة ذخيرة لغوية ومخيلة فنية وبصراً بالعلوم فتفاوت درجته في هذا كله قياساً الى سواء مادام ملاك هذا الأمر يرجع الى الكسب والتحصيل ولا يعود الى الهبة الفطرية والمعاناة الآدمية •

والادلة على صحة توجيهنا هذا تترى علينا من النص نفسه فالجاحظ يعلن ان شأن فن القول في ست مسائل : —

اولاها : اقامة الوزن واقامة الوزن تعني في مصطلحاتنا المعاصرة موسيقى الألفاظ التي يوقعها جرس اصوات الكلمة وتجانس الكلم لحناً داخلياً وتوزعها تجارب عدد المقاطع كما وتماثلها نوعاً وتجاوبها فواصل في هذا الوزن أو ذاك من الأوزان التي يحرر علم العروض والقافية قواعدها •

وثانيتهما : تخير اللفظ ، وتخير اللفظ في مفاهيمنا النقدية الحديثة يشير الى وعي الشاعر بصناعته فلا يمكن العفوية في التعبير من زمامه وانما يترك وعيه اللغوي ميزاناً يختار باحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه فاذا مختار لفظه من مختار فكرته واذا حكم فكرته من قرين مؤداه اللفظي في توازن وتلاؤم •

وثالثتها : سهولة المخرج هاهنا في سهولته يدل على الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي فاذا هو نص يتدفق عن تجارب صاحبه في يسر يتمنع على من لاحظ له في المعاناة المضمونية والصناعة التعبيرية •

ورابعتها : كثرة الماء التي يجري مصطلحها في الكتب النقدية والبلاغية الاصلية ليؤدي عن خصائص النص الأدبي التي يحس بها القارئ تذوقاً واحساساً ويعجز عن حصرها تفصيلاً وتبويماً فاذا هذه الخصائص تلتقي مجتمعة في قبول النص الأدبي قبولاً حسناً يثير هزة في النفس ويترك تأثيراً في الوجدان ويخلق تجاوباً في العاطفة فاذا النص ينأى عن جفاف الأسلوب التقريري ويتبرأ من مباشرة الحكم الخطابي •

وخامستها : صحة الطبع ، وصحة الطبع مصطلح يوميء الى امكانيات منشئ النص صادقاً مع نفسه سليماً في تصوراته فلا يفتعل المواقف ولا يصطنع التعابير •

وسادستها : جودة السبك وجودة السبك في دقة مدلولاتها تتجاوز الأمور الجزئية في مضمون النص فكرة وعاطفة وخيالاً وفي شكل النص كلمة مفردة وجملة وفقرة وبناءً عاماً وتستقبل العمل الأدبي وحدة متكاملة ، ذلك لأن كلمة السبك لغة واصطلاحاً تدل على عملية بنيوية تجمع التفريق من المواد وتمزج فيما بينها في خلق عضوي متحد وتستعين هاهنا بكلمة الجودة فتؤكد أن ثمرتها ترتفع فوق الارتجال والعفوية وتتمثل في دقة ومهارة •

نعود في ظل تحليل هذه المسائل الى مبدأ حديثنا عن مذهب الجاحظ في فهم المعنى واللفظ ، فنقرر مطمئنين أنه لم يكن ثنائي النظر الى النص الأدبي وانما كان أحادياً في تحليل كيانه تحليلياً تلمس خطوات ولادته التي تكشف عن أبعاد عميقة متسعة لعملية الخلق الأدبي ، وعليه فينبغي أن نفهم رأيه في الموازنة بين الشعر والتصوير قائلًا فيما مضي « انما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج وجنس من التصوير » فقله ان الشعر صناعة من غير تقييد لنوع هذه الصناعة يرسخ مانوهنا به من أن الجاحظ يرى الشعر لقاح الوعي وثمره الدراية يجري على وفق قوانين تتحكم في اخراج عناصره كما تتحكم القوانين في أي لونٍ من ألوان الصناعة خبرة ودربة ، وعندما يحدد الجاحظ هذه

لصناعة بضرب من النسيج يأخذ مفهومه هذا طابعه في شكل النسيج الذي مادته
لخيوط والاصباغ ومهارته التركيب والتنسيق وثمرته الصور التي ان كانت
دقيقة يغتلي فيها ريب الناظر حتى يتقراها باليد حجماً وحركة ولوناً •

وبعد هذا كله يصل الجاحظ الى أن الشعر في النهاية جنس من التصوير
وانه ليس التصوير نفسه • وعليه فانه اذا كان قد شبه الشعر بالتصوير
لما حرر من خصائصه التعبيرية والموسيقية واللونية لم يشأ في الوقت نفسه
أن يجعله تصويراً محضاً ، ذلك لأن التصوير بحكم أدواته ومواده ينزوي في
مرمى حاسة البصر ملتصقاً سبيله الى نفس الراي ووجدانه واحساسه ، أما
الشعر فيتسلل بخفة عن طريق وسيلة اللغة التي تتألف من الكلمات في ضوء
قواعد من نظمها المميز ، والكلمات هي تاريخ فكر الأمة في تطور مدلولاتها
ومرآة عقل التراث في رموزها واشاراتها ووساطة تخاطب عقول الناس
ومشاعرهم في أبنيتها •

واذن فالجاحظ حين رأى الشعر تصويراً في أحد أجناسه والتمس
التصوير شعراً في احدى غاياته وضع الدراسات النقدية والبلاغية العربية بين
يدي القرآن الكريم والمعجم العربي في اصالة وابداع ملتصقاً لها مصطلح
الصورة والتصوير عن علم بطبيعة الأدب وبصر بوسائله واهدافه •

ويقين أنه يفهم في هذا مادة (ص ، و ، ر) وصيغها على أنها تؤدي عن
هيئة الشيء واموره وصفاته ولا يقتصر بها على شكله عنصراً منفصلاً عن
مضمونه •

وهكذا فان هاتيك الدراسات لم تجهل لفظة الصورة بشتى ملامحها
اللغوية والاصطلاحية وانما كانت تعرفها يقيناً يوم عرف العربي لغته القومية
العريقة ووقف بين يدي القرآن الكريم متفقهاً ودارساً ، فتداوله جيلاً بعد
جيل وعصراً اثر عصر وبيئة فبيئة حتى تلقفها الجاحظ في بداية القرن الثالث
للهجرة وخرج بها المخرج العلمي الهادف الذي يميزه في تفصيلاته عما نقل

من شذرات تنسب الى هذه الأمة أو تلك في تعريفها للبلاغة •
لم يقف الجاحظ في تلك المسائل النقدية عند الصورة والتصوير نظرية
وانما سار في ضوئها تطبيقاً • ومن الشواهد التي تكشف لنا هذه الحقيقة انه
روى قول الشاعر : —

لا تحسبن الموت موت البلى فانما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ، ولكن ذا أفطع من ذاك لذل السؤال

فرأى فيهما وزناً وقافية ، ومعنى كريماً عناصر بنية القصيدة اكتسبها
الشاعر تعلماً وتجارب في الحياة تؤكد أن ذل الحاجة دونه الموت مرارة وألماً ،
ولكنه لم يكتف بهذه العناصر مقياساً يقرر في ضوئها جودة البيتين ، ومن
هنا قال : « أنا أزعم أن صاحب هذين البيتين ، لا يقول شعراً أبداً ، ولولا أن
أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً » (٣٧) •

مصطلح البديع والدرس البلاغي العربي : —

وتمر السنون من عمر الأدب العربي فيلمس الباحث تطوراً متواصلاً
يغمر شتى جوانبه ويتمخض مرحلة اثر مرحلة عن فنونه البلاغية خاصة وقد
تلونت فروعها على أصولها الموروثة وازدهرت أنماطها في تشعب عن أساليبها
القديمة •

ويقين أن الدراسات البلاغية والنقدية الأصيلة كانت عاملاً رئيساً بين
العوامل التي استوت قوة فكرية وذوقاً فنياً وسمة حضارية في كيان ذلك
التطور •

واذا التمسنا لهذه الدراسات منهجها في كتاب بلاغي متخصص لمسناه
عند ابن المعتز المتوفى سنة (٢٩٦ هـ) الذي أدار مصطلح البديع تسمية
شاملة للفنون البلاغية على عهده ورسخ في ميدان دراسة هذه الفنون أساساً

(٣٧) الحيوان ج ٣ / ١٣١ — ١٣٢ •

تاريخياً يرجع بها الى القرآن الكريم واللغة وأحاديث رسول الله (ص) وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين • وهدف من وراء ذلك الى البرهنة على أن الكلام الذي سماه المحدثون البديع قديم في بنية الأدب العربي وأن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه (٣٨) •

وفي اعتقادنا ان ابن المعتز قد أسهم بهدفه هذا ومنهجه ذاك في الصراع الفكري الذي دار منذ أواخر القرن الثاني للهجرة بشأن الأصالة والتقليد في الدراسات البلاغية النقدية ، فحسم الصراع في ضوء الشواهد الغزيرة من عيون الأدب العربي لصالح الأمة العربية وأثبت أن هذه الشواهد أصيلة وأن دراستها في الميدان التطبيقي عربية أصيلة أيضاً ويبدو أن الشعراء المبدعين في فنون البلاغة قد شاركوا في هذا الصراع وأدلوأ بدلوهم في حومته ، وآية ذلك أن أبا تمام الذي انتقل بهذه الفنون من الكثرة والافراط الى التفریط كما ونوعاً رد على المعترضين عليه في مذهبه بارجاع (٣٩) أسلوبه في بناء الصورة الفنية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية الى القرآن الكريم •

وهكذا فان حلقات الدرس البلاغي والنقدي تتكاتف في خط عربي خلال هذه السنين التي تمتد بين وفاة الجاحظ ووفاة ابن المعتز وتغطي القرن الثالث ومنتصفه •

واذا التمسنا مصطلح الصورة في الكتب التي نجت من عاديات الزمن ووصلت الينا في هذه السنين لاحظنا قبل كل شيء ان كتاب ابن المعتز لم يستعمل هذا المصطلح في قليل أو كثير وأنه يوم استعاض عنه بمصطلح

(٣٨) راجع البديع ص ١ •

(٣٩) ينظر كتاب الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان ص ٥١ •

البديع ثبت معظم الأساليب البيانية التي هي أدوات رسمها ووسائل بنائها
فقدم ذلك كله درساً تطبيقياً على الصورة الفنية وأخرجها من النظر المجرد
الى الواقع الملموس •

قدامة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي : -

لقد امتد عن هذا الدرس التطبيقي المنهج البلاغي العربي في معظم
الكتب البلاغية مصطلحات متباينة ومادة متنوعة وشواهد متجددة ، وفي
ملاحظتنا ان مصطلح الصورة لم يختفي أمام هاتيك المصطلحات المتباينة ولم
يتوارى عن الدرس البلاغي والنقدي العربي •

فقدامة بن جعفر المتوفي سنة ٣٣٧ هـ قد تلقف هذا المصطلح من التراث
العربي وأداره في أكثر من موضع من كتابه وتحدث عن الشعر حداً وتعريفاً
ومحلاً أركانه لفظاً ومعنى ومشيراً الى طبيعته مادة وشكلاً •

والحقيقة أن طائفة من الباحثين الذين ينحازون الى هذه الامة الاجنبية
أو تلك ويدينون بسلطان الفكر الدخيل على الفكر العربي هوىً وميلاً -
يرون قدامة بن جعفر تلميذاً لأرسطوطاليس فيما صدر عنه بشأن الشعر
ويتصورون كتابه « نقد الشعر » ملتقى للأثر اليوناني في الدرس البلاغي
والنقدي العربي •

لقد تصدينا لهذا الأمر في أكثر من بحث^(٤٠) ونقضناه بنصوص عربية
أصيلة وفي ضوء منهج تاريخي موازن ، وعليه فليس لنا أن نعيد هنا تفاصيل
ماحللناه وعرضناه في مقارعة ومجادلة • ومع هذا فلاضير من أن نشير الى
ابرز آراء قدامة بشأن الشعر الذي ذكر مصطلح الصورة في تحليل قوامه
وننوه بالمصادر العربية الأصيلة لهذه الآراء في مسألتين : -

اولاهما : تعريف الشعر وحدّه :

(٤٠) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ومنهجية الادب
المقارن بين النقد الأغريقي والتراث العربي •

قال قدامة بن جعفر في هذا الباب (ان الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى) (٤١) .

فناقدنا يصدر في تعريفه للشعر وحدّه عن نظرة القرآن الكريم الى الشعر مصدراً (٤٢) وطبيعة وغاية فيراه قولاً آدمياً لاوحياً الهياً ولا الهاماً غيبياً يتسم بالوزن ثمرة للصنعة ويتصف بالقافية نتيجة للادراك . وهذا التعريف — من غير شك — يتجنب تعريف ارسطوطاليس للشعر الذي يصدر عن النظرة العامة للوجود ويفيض عن الكليات من غير استقراء للموجودات نفسها ومن غير تتبع لافراد هذه الكليات في نسق مستقل . وثانيتهما : جعل الشعر صناعة : —

ان قدامة بن جعفر قد حرر (٤٣) في مجال معايير تقويم الشعر طرفين احدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود ما بينهما تسمى الوسائط . وملاكه في تلمس هذه المعايير هو جعل الشعر صناعة ، ولما كان غرض كل صناعة اجراء ما يُصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال فجميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن له طرفان .

وفي دراساتنا (٤٤) أن هذا الناقد العربي ينسج في مذهبه هذا على مآثره التراث العربي الأصيل الذي توارثته الأجيال العربية من سالفات الزمان : فالمعروف ان الشعر العربي كان يسعى ابان عصر ما قبل الاسلام الى خدمة مجتمعة شأنه في هذا شأن اية صناعة من الصناعات ، والمعروف ايضاً أن القرآن الكريم قد أدار الفعل (عَلِمَ) في نفي معرفة الرسول الكريم بالشعر وابتغائه له ، وأن طبيعة الشعر العربي في عصر صدر الاسلام قد اقترنت

(٤١) نقد الشعر ص ١٢ .

(٤٢) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ص ٩٥ .

(٤٣) راجع نقد الشعر ص ١٣ .

(٤٤) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب ص ٩٢ .

بمصطلح العلم وتحررت على هذا الأساس المقولة التي تقرر : « ان الشعر ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه » •

ويقين ان العلم بقواعده المكتسبة في مضمار الحياة هو لحمة الصناعات وسداها ، ومن هنا رأينا الناقد العربي ابن سلام الجمحي المتوفى سنة (٢٣٢هـ) يسير في ضوء هذه الحقيقة فيرى (ان للشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات)^(٤٥) واذا ألتفتنا هاهنا الى ما قاله الجاحظ بشأن الشعر فيما مضى^(٤٦) توثق لدينا اكثر فأكثر أنه كان بين يدي التراث العربي الأصيل حين استقبل الشعر صناعة وضرباً من النسيج •

وفي ضوء هاتين المسألتين نستطيع أن نقرر اصالة قدماء بن جعفر في ادارته لمصطلح الصورة متحدثاً عن معاني الشعر وألفاظه بقوله : (ان المعاني كلها معرضه للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير ان يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، اذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوع ، والشعر فيه كالصورة ، كما يوجد في كل صناعةٍ من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة)^(٤٧) ولو عدنا مع هذا النص الى حديث الجاحظ عن المعاني والألفاظ وتحرير مقومات الشعر وادارة مصطلح الصورة والتصوير لألفيناه مصدراً وحيداً تتلمذ له قدماء بن جعفر وتدرّب على يديه ثم صاغ عنه نصه هذا بايجاز ووضوح ، ذلك لأنه يتكلم هاهنا قبل كل شيء مثل أستاذه الجاحظ على المعاني ويراهها على منواله مبذولة للشاعر ثم يرى على مذهب استاذه أيضاً أن الشعر كالصورة ، فيعتمد على كاف التشبيه للإشارة الى عبارة الجاحظ التي رأت أن الشعر جنس من التصوير •

(٤٥) طبقات فحول الشعراء ص ٦ .

(٤٦) ينظر هذا البحث .

(٤٧) نقد الشعر ص ١٤ .

أما تفصيله القول في ضرب الأمثلة بأكثر من صناعة فهو — من غير ريب — بناء على الأساس الذي وطده الجاحظ في تشبيه الشعر بالنسج متقيلاً — كما قلنا — خطي الجمحي وهو يصدر عن التراث العربي الاسلامي في استقبال الشعر علماً وصناعة •

ولعل المسألة التي ينبغي أن نقف عندها قليلاً هي جعله المعاني مادة وانزاله الشعر ضرباً من الصورة تقع في هذه المادة فتساءل قائلين : أو كان قدامة بن جعفر يفصل بين الصورة الشعرية شكلاً والمعاني الشعرية مضموناً أم كان يرى الصورة والمعاني وحدة متمازجة في بنية النص الشعري ؟

الحقيقة ان ظاهر ذلك النص شأنه في ذلك شأن نص الجاحظ يوهم أن هذا الناقد العربي يتقيل أحد المدلولات اللغوية لمادة الصورة في المعجمات العربية وبين يدي القرآن الكريم ، فيزعم أن الصورة مجرد شكل بيد أن تدبر منهج الرجل في صياغة نصه واخراجه يؤكد أن هذا الاستنتاج يتبادر الى الذهن في ظاهر النص من تشبيه الصورة الشعرية فيما يقبلها من مادة الخشب التي يتعاهدها النجار بالزخرفة والتلوين ومن مادة الفضة التي يعالجها الصائغ بالنقش والتزيين •

أما حقيقة مراده ومنتهى مقصده لا يتعدى فهم الصورة الشعرية نسيجاً متحداً من شتى عناصرها لفظاً ومعنى ووزناً وقافية ، ذلك لأنه لا يمكن أن تتصور قطعة الأثاث التي يصنعها النجار تفريق من خشب ومسامير وسائر المواد كما لا يمكن أن تتوهم الحلية التي يبدعها الصائغ ثاراً من المعدن وما يتقبله خطوطاً وأشكالاً وحجوماً •

وعليه فان مفهوم الصورة عند قدامة بن جعفر في النصف الثاني من القرن الرابع للهجرة يستمد من التراث العربي الأصيل لغةً واصطلاحاً نقدياً ويمضي في ميدان التطبيق على هدى من منهج تعليمي موازن بين الشعر وسائر الصناعات •

قد يلاحظ بعضهم على هذا المنهج أن فيه جنفاً عن إيراد النصوص الأدبية وأن جوهره هو تحرير القواعد الجافة واستخلاص الضوابط العقلية ، وهذا أمر لا نماري فيه ولا ندفع عنه وإنما نرده إلى شخصية قدامة بن جعفر ومزاجه الخاص رجلاً نبت فكره في منبت الثقافة العربية التي تلونت اتجاهاتها وكثرت منازعها في وحدة من المصادر ووحدة من الغايات ووحدة من السبيل العام التي تذكرنا بوحدة حزمة الضوء شعاعاً يرتقي في بنائه ألوان وألوان •

الصورة والخلق الأدبي عند عبد القاهر الجرجاني : -

ولعل عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة (٤٧١ هـ) هو نموذج آخر من هذا المنبت يستمد من أصوله أسس منهجية وهو يتحدث عن الصورة الشعرية ثم يصدر عنها في منهج متميز عما لمسناه عند قدامة بن جعفر •

فهذا الناقد الملتزم والبلاغي المتخصص ينتمي إلى نهج ابن المعتز في كتابه البديع ، وتتبع فنون البلاغة العربية ويحلل أسرارها مرسخاً المصطلحات البلاغية ومقيماً حدودها وتعريفاتها في تحليل وموازنة وتقويم لفيض من شواهد تأتي أي الذكر الحكيم في مقدمتها وتأخذ نصوص الأدب العربي من مختلف العصور بنواصيها وبين هذا وذاك يتلقف مصطلح الصورة من مراحل تردده في القرآن الكريم والمعجمات وكتب البلاغة والنقد •

واذن فكيف أدار هذا المصطلح وعلى أي مفهومٍ استقر به ؟ •

ان الاجابة عن هذا السؤال في دائرته المحدودة بهذا البحث لا تمنع من الاشارة الى أن عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » و « دلائل الاعجاز » قد تكلم على المسائل البلاغية والنقدية في شمولية متداخلة تناسب مثل ماء النهر العذب الفرات لا نستطيع أن نحكم عليه في أحد منعطفاته وإنما لابد من أن نجري معه وتتبع تدفقه •

وهذه الإشارة تبرر لنا - في أقل تقدير - وقمة عجلي مع الرجل في إيماءاته الخصبة الى النص الأدبي وتمثله حلقة وصل بين منشئه ومتلقيه •

يدير عبد القاهر الجرجاني في هذه المسألة مصطلحات ترجع في جماهيرها الى منبت الثقافة العربية الأصيلة مثل النفس والعقل والادراك والحواس والقياس ، فينقلنا الى عالم رحب يكشف فيه عن شتى مظاهر تكوين شخصية الأديب وحال المتلقي ومقومات النص الادبي : -

ويقرر أن (اول ذلك واطهره أن أنسَ النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وأن تردّها في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هي بشأنه أعلم ، وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها من العقل الى الاحساس وعما يعلم بالفكر الى مايعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا ليس الخبر كالمعاينة) « ولا الظن كاليقين » وضرب آخر من الأنس وهو ما يوحيه تقدم الألف كما قيل « ما الحب الا للحبيب الأول » ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ثم جهة النظر والروية^(٤٨) •

ففي هذا التحليل العميق لعملية الخلق الأدبي نجد أن ناقدنا يجعل أنس نفس المتلقي هو مضمار الأدب وغايته ، وواضح أن الرجل في هذا يصدر عن التراث العربي الأصيل الذي يرى أن الأدب ليس للأدب وانما هو لتحقيق غاية واصابة هدف ، وان في هذا الهدف وفي تلك الغاية تتحقق خدمة المجتمع •

وربما تكفي الإشارة الى احتفاء العرب بنبوغ شاعر في العصر الجاهلي

(٤٨) راجع اسرار البلاغة ١٠٨ - ١٠٩ •

وذم القرآن الكريم للشعراء الغاوين وتكريمه للشعراء المؤمنين دليلاً على ما نقرره مبدأً ونحرره عقيدة •

وعبد القاهر الجرجاني يضع اليد على سبيلين متلازمين يسلكهما الأديب في تحقيق أنس نفس المتلقي بالأدب الذي يقرأه ويسمعه : —

أولهما : اتباع خطوات المحسوسات والمركوز في الطباع •

وثانيهما : استذكار المؤلف وبعث المعهود من الذكريات •

وجماع هذين السبيلين هو إيضاح الغامض وإظهار الخفي والكشف عن المستور واستنباط المغمور وما إلى ذلك من الأمور التي يؤدي عنها مصطلح البيان العربي الذي ترسخت معانيه اللغوية في المعجمات العربية وأخذت مدلولاته الاصطلاحية طريقها إلى البلاغة العربية بين يدي القرآن الكريم وأحاديث الرسول (ص) وآثار الصحابة والتابعين من السلف الصالحين جيلاً بعد جيل واستقر عنواناً للنصوص الأدبية الأصيلة بشتى فنونها في كتاب الجاحظ « البيان والتبيين » ثم قلب بين دفتي مصنفات أخرى في مشارق الأرض الإسلامية ومغاربها حتى أصبح علماً من علوم البلاغة العربية استقرت قواعده وتحددت موضوعاته تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية في كتب البلاغيين المتأخرين الذين تقلبوا عبد القاهر الجرجاني فيما كتب واستنبط • ومهما يكن فإن عبد القاهر الجرجاني في تحديد غاية الأدب وارساء سبيله في تحقيق هذه الغاية يلتفت دائماً إلى تجربة الأديب ومعاناته مصدراً لأدبه فيقول : وأنا نعلم أن المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر (٤٩) •

فالأديب لابد من أن يقرن بين تحقيق إيصال أدبه إلى المتلقي وكسب ثقته بأنه ينشئ له ما ينشئ بصدق وأمانة ، وهذا لا يتم إلا بوسائل يصورها

(٤٩) المصدر السابق ١١٣ •

المأثور العربي الذي يقرر أن الكلمة اذا صدرت عن القلب دخلت في القلب •
واذن فالأديب في خلقه الأدبي ينبغي أن يكون على تواصل مع المتلقين
منه في شتى مراحل عمله الأدبي ومختلف مجهوده الفني •
يستعمل عبدالقاهر الجرجاني مصطلحات بلاغية ونقدية غزيرة في تحليل
اسلوب النص الأدبي وتلمس تأثيره في النفس على هدى مما مضى : أقربها الى
بحثنا هو مصطلح التمثيل الذي يحرره في تحليل شواهد فيقول : انه لو أراد
رجل أن يضرب مثلاً في تنافي الشئيين فقال « هذا وذاك هل يجتمعان » ؟ وأشار
الى ماء و نار حاضرين ، وجدت لتمثيله من التأثير ما لا تجده اذا أخبرك
بالقول (٥٠) •

فالماء والنار تمثيل في صورة حسية أكدت التجربة تنافي لقائهما في
واقع الحياة ومعترك الخبرات تنساب في مخيلة المتلقي وعقله ، فتثير لديه
مخزونه من الصور ويلقي مقاليد التصديق الى محدثه ويطمئن اليه تسليماً •
والحقيقة التي ينبغي تأكيدها هاهنا : أن عبد القاهر الجرجاني عندما
حدد غاية الأدب على هذا النحو وحرر سبيله ذينك لم يكن يرى أسلوب
الأدب في بناء الصورة ونسج التمثيل مجرد قوالب تعهدا المتلقي ومحض
تقريرات اكتسبها من واقعه ، وانما فتح عليه باب الابداع والتجديد ، وآية
ذلك قوله بشأن وجه الشبه : (ان لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه
وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه اليه من النيق البعيد باباً
آخر من الظرف واللفظ ومذهباً من مذاهب الاحسان لا يخفى موضعه من
العقل •

واحضر شاهد لك على هذا أن ننظر الى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض ،
فان التشبيهات — سواء كانت عامة مشتركة أم خاصة مقصودة على قائل
دون قائل — تراها لا يقع بها اعتداد ولا يكون لها موقع من السامعين ولا تهتز

(٥٠) راجع المصدر السابق ص ١١٣ •

ولا تحرك حتى يكون الشبه منفرداً بين شيئين مختلفين في الجنس) (٥١) .

واذن فان تصوير الشبه — ضرباً من ضروب البيان — يلتقطه الأديب التقاطاً ويجتلبه اجتلاباً في نظر عبد القاهر الجرجاني ومفهومه عن الصورة لا ينقطع مصدراً وشواهد عن التراث العربي الذي مرت بنا ملامحه وان كانت تفاصيله تتخذ صياغة جديدة تمتاز بالدقة والوضوح .

ويبدو هذا في قوله : (ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار) (٥٢) فنحن هاهنا ازاء مصطلح التصوير الذي أداره الجاحظ قبل نحو من خمسين ومئة عام كما نلمس في الاتجاه ذاته شيئاً من أمثلة قدامة بن جعفر خلال الكلام على الصورة مادة وأثراً ، بيد أن الرجل في الوقت ذاته يقطع الطريق على الشك في ان البحث النقدي والبلاغي العربي لم يفصل بين مضمون النص الادبي وشكله متحدّين متمازجين في الصورة الفنية ، ذلك لأنه يقرر بهذا الصدد قائلاً : (فكما ان محالاً اذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة — كذلك محال اذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناها وكما انا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي اذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه : ان لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام) (٥٣) .

وعليه فان الفضل والمزية للنص الأدبي ليس في معناه وحده ولا في

(٥١) المصدر السابق ص ١١٦ .

(٥٢) دلائل الاعجاز ١٧٥ — ١٧٦ .

(٥٣) المصدر السابق ١٧٥ — ١٧٦ .

‘لفاظه وحدها وانما يتبادران في معايير النقد والبلاغة بين يدي بنية هذه الألفاظ وتلك المعاني متحدتين متمازجين .

يلح عبدالقاهر الجرجاني على مذهبه هذا ويسعى في ترسيخ أسسه فيعري الذين يرون المزية في الأدب قاصرة على الألفاظ أو منحصرة في المعاني جاهلين عنصراً ثالثاً يجمع بين هذه المعاني وتلك الألفاظ وهو عنصر الصورة فيقرر في محاجة القوم قائلًا : (انهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة ، فقالوا : انه ليس الا المعنى واللفظ ولا ثالث) (٥٤) .

اذن فالأدب تقوم بنيته على ثلاثة عناصر متحدة : عنصر الألفاظ وعنصر المعاني وعنصر الصورة .

واتحاد هذه العناصر ليس خلطاً بين أشياء لها كيانات يستقل بعضها عن بعض وانما هو خلق في هيئة مبتدعة ، فهو يومىء الى هذا الخلق ايماءة تقرر : أن الأديب (يأخذ الحديث فيشغفه ويقرطه ويأخذ المعنى خرزة فيرده جوهرة ، وعباءة فيجعله ديباجة ، ويأخذه عاطلاً فيرده حالياً) (٥٥) .

ومن هنا فان ذلك الخلق صورة اقتبس الأديب عنصر ألفاظها ومعانيها عن سبل الحياة بماضيها وحاضرها ثم أعادهما في تلك الصورة مبتكرة مبتدعة . والسؤال يستفسر هاهنا قائلًا : واذن فكيف حل عبد القاهر الجرجاني عملية خلق الصورة مؤدية عن بنية النص الأدبي ؟ لقد مرر بنا - فيما مضى (٥٦) - ان عبد القاهر الجرجاني قد حدد الحواس والمعهود الموروث سبيلين الى التواصل بين الأديب فيما ينتج من أدب والمتلقي فيما يسوق اليه الأديب من ثمار قريحته .

ومن هنا حل المستودع الذي يدخر ماتحملة الحواس والمعهود الموروث

(٥٤) دلائل الإعجاز ص ٣١١ .

(٥٥) المصدر السابق ص ٣١٢ .

(٥٦) ينظر هذا البحث .

الى كيان الأديب ورأى هذا المستودع هو العقل فأرسي مفهوم الصورة في ضوء العملية العقلية التي تنتجها وقال : (واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، ولما رأينا البينونة بين آحاد الناس تكون من جهة الصورة ... وكذلك كان الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم ، وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك) (٥٧) .

ويقين أن مصطلح العقل مهما تباين مدلوله في هذا العلم أو ذاك من العلوم الانسانية — لا يمكن أن نقصي عنه مدلولات التخيل والذوق والشعور ونحصره في زاوية ضيقة من مدلول المنطق المجرد والفهم التقريري المباشر ، وآية ذلك ان عبد القاهر الجرجاني قد فجر بين يدي النص الأدبي مدلولات المصطلحات الجمالية والفنية كافة وهو يتعمده^١ بالتحليل والتقويم في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز) .

وأياً كان فالصورة عنده تمثيل وقياس تخلقه العقول من مواد ادخرت فيها وأتتهت اليها على مساحة من الوجود اذا كانت قد تحددت بالبصر في ذلك النص فانها تقف بنا في موازنة بين الصورة البصرية والصورة الأدبية والا فان هذه المساحة — كما رأينا — تمتد من المعهود الموروث تجارب وخبراً في سجل التاريخ العام والخاص والحواس باصرة وسامعة وذائقة وشامة ولا مسة فتؤتي أكلاً مبتدعة ومستحدثة من النصوص الأدبية التي تستوي العقول بمدلولها المقرر معايير لتقويمها والحكم عليها بالملزية والفضيلة .

وهكذا فان عبد القاهر الجرجاني يجمع في نهاية القرن الرابع للهجرة

(٥٧) دلائل الإعجاز ص ٣٥٥ .

التراث العربي في مضمار البلاغة والنقد ويمحّصه بحثاً متميزاً عن الصورة يستقر فيه مفهوم هذا المصطلح على ثلاثة أركان : -

أولها : تناول الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي الذي توطدت خصائصه على يدي ابن المعتز نقداً تطبيقياً يعتمد على الشاهد العربي الأصيل في تسلسل تاريخي بدءاً بالقرآن الكريم وما قبل القرآن الكريم وبين يديه •
وثانيها : هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها العربية الأصيلة وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى فن القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها •

وثالثها : يتلمس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيّار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية •

تواصل العتابي مع القرآن الكريم في عنصري الأدب : -

اتخذت الصدرة الأدبية مفهومها العربي المتميز بهذه الأركان خلال هذه الحقبة الزمنية من عمر التراث فأمسى شاخصاً لمن أوتي حظاً من معرفة هذا التراث وكانت له النية الصادقة في خدمة الحقيقة ، أما من لم يكن في شيء من ذلك فربما يتجاهل الأمر برمته ، لهذه العلة وتلك ، ويرى أن البحث البلاغي والنقدي العربي لم يعرف الصورة أصالة ولم يحللها نظرية وتطبيقاً ثم يمضي فيما يرى شططاً فيقرر : ان البلاغة العربية مجرد قواعد وضوابط جامدة انشغلت بالأمور الجزئية من النص الأدبي وغاصت في رمال الجدل المنطقي والمحااجة الكلامية • ومن هنا فقد اقتضت هذه الحال أن نمتد في بحثنا عن الصورة بين دفتي التراث العربي خطوات آخر •

فهاهو أبو هلال العسكري المتوفى (٣٩٥ هـ) ينقل عن العتابي قوله : (الألفاظ أجساد ، والمعاني أرواح ؛ وانما نراها بعيون القلوب ، فاذا قدّمت منها مؤخراً ، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة وغيّرت المعنى ،

كما لو حوّل رأس الى موضع يد ، أو يد الى موضع رجل ، لتحولت الخليفة
وتغيرت الحلية (٥٨) •

تستمد هذه المقولة بمفاهيمها ومصطلحاتها من القرآن الكريم ، وتخصص
لفظة الصورة في الحديث عن خلق الانسان وتجري في المدرسة الأدبية من
مدرستي البحث البلاغي العربي نبراساً نهتدي به الى تواصل مفهوم الصورة
الأدبية على وفق الاتجاه العربي الأصيل حتى نهاية القرن الرابع للهجرة ، فاذا
عنصر النص الأدبي اللفظ والمعنى متحدان اتحاد الروح والجسد •

الصورة بين الذهن والواقع : -

ونلتفت الى نمط آخر من المظان العربية التي أخضعت اللغة للمناقشات
العقلية وألتمست لتحديد العلاقة بين اللفظة والصورة المؤدية عنها نهج
المنطق ، فنرى أن السلف الصالح من علمائنا قد أثاروا سؤالاً بشأن هذه
العلاقة يستفسر قائلاً : هل الألفاظ موضوعة بازاء الصور الذهنية أي
الصورة التي تصورها الواضع في ذهنه عند ارادة الوضع أو بازاء الماهيات
الخارجية ؟ تفرق هؤلاء السلف بين يدي هذا السؤال فريقين : مثل اولهما
الشيخ أبو اسحاق السيرافي الذي رأى أن الألفاظ وضعت ازاء الماهيات
الخارجية ، ونطق عن ثانيهما الامام فخر الدين الرازي فقرر أن الألفاظ توضع
ازاء صورها في الذهن واستدل عليه بأن اللفظة تتغير بحسب تغير الصورة
في الذهن ، فان من رأى شجراً من بعيد وظنه شجراً اطلق عليه لفظ الشجر ،
فاذا دنا وظنه فرساً اطلق عليه اسم الفرس ، فاذا تحقق انه انسان اطلق عليه
لفظ الانسان ، فبان بهذا ان اطلاق اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون
الخارجية فدّل على ان الوضع للمعنى الذهني لا الخارجي •

وأجاب صاحب التحصيل عن هذا بأنه انما دار مع المعاني الذهنية لاعتقاد

(٥٨) كتاب الصناعتين ص ١٦١ •

أنها في الخارج كذلك ، لا لمجرد اختلافها في الذهن • وبين هذين الفريقين رأي يذهب الى أن أظهر القول ان اللفظ موضوع بازاء المعنى من حيث هو مع قطع النظر عن كونه ذهنياً أو خارجياً ، فان حصول المعنى في الخارج والذهن من الأوصاف الزائدة على المعنى واللفظ انما وضع للمعنى من غير تقييده بوصف زائد ثم ان الموضوع له قد لا يوجد الا في الذهن فقط كالعلم ونحوه (٥٩) •

وأياً كانت صحة هذا الرأي أو ذاك فان مجادلة هؤلاء العلماء بهذا الصدد تؤكد حقيقتين رئيسيتين : —

أولاهما : ان التراث العربي في البحث اللغوي لم يغفل ذهن المتكلم وما يحيط به ملتصقاً لمصدر الألفاظ فكان بذلك في دائرة الواقع الانساني من غير شطط يجنح به الى متاهات الفرضيات النظرية غير المحسوسة •

وثانيتهما : أن هذا التراث رأى اللفظة الواحدة صورة لما في الذهن ولما في خارجه فاذا مصطلح الصورة في هذا التراث يقرر ان اللغة بحد ذاتها وسيلة للتصوير وانها سياتي ان تكون اللغة الفنية للأدب وفي أن تكون لغة الحديث اليومي •

وهذا القرار في أبعاده كافة يجعلنا مطمئنين الى أن التراث العربي الأصيل قرن ما بين اللغة والصورة أصلاً ومزج هذه بتلك اداة فاذا كلمة الفرس مثلاً تصور لنا هيئة هذا الحيوان وشكله وحركته واذا أُسندت الى فعل من الأفعال أو أُجريت تكلمة لمسند ومسند اليه حصلنا على جملة تصور الفرس والفارس الذي يمتطيها في صورة متكاملة •

طبيعة الصورة الشعرية بين أرسطوطاليس والتراث العربي في دراسة القرطاجني : —

الحقيقة ان التراث العربي في شتى جوانبه الثقافية والحضارية وحدة

(٥٩) راجع المزهري في علوم اللغة وانواعها ج ١/ ٤٢ •

متكاملة متواصلة لاتفصل بين أجزائها العصور المتعاقبة والازمنة المتطاولة ولا تميز بعضها عن بعض البيئات المتباينة مظاهر ، والأقاليم المتباعدة مسافات • ومع هذا فلا بد من أن تتساءل هاهنا قائلين : واذن فاذا كانت تلك هي الصورة في البحث البلاغي والنقدي الذي دبح فصوله العلماء في المشرق فكيف كانت في هذا البحث خلال مصنفات علماء المغرب ؟

مما حملنا على إثارة هذا التساؤل ومكننا من الإجابة عنه : ان عالماً مغربياً قد تناول الصورة ركناً من أركان الشعر وفصل القول في طبيعتها ووسائلها وغاياتها ، وهذا العالم المغربي هو أبو الحسن حازم القرطاجني المتوفي بتونس في الرابع والعشرين من رمضان سنة اربع وثمانين وستمائة للهجرة •

المتفق عليه فيما يقرره الاستاذ الدكتور احمد مطلوب : ان (القرطاجني تأثر ببلاغة أرسطو وفلاسفة المسلمين)^(٦٠) •

وهذا الاتفاق يرجع الى جملة عوامل تلتقي في ان كتاب الخطابة والشعر لأرسطوطاليس قد ترجما^(٦١) الى العربية منذ منتصف القرن الثالث للهجرة عدة ترجمات ، وأن فلاسفة مسلمين قد لخصوهما تلخيصاً مخصوصاً وعرضوهما معرضاً يجمع ما بين الأصل والنظرة العربية المتميزة في البلاغة من حيث المصطلحات والشواهد ومنهج التحليل •

ويقين أن بحثنا هذا لا يخوض في هذه المسألة التاريخية من أطرافها مجتمعة ولا يتخذها مداراً رئيساً له ، بيد أنه في الوقت ذاته يمر بها في دائرة الصورة الفنية مبحثاً من مباحث الدراسات البلاغية والنقدية ويسعى جاهداً الى تلمس اصالة التراث العربي في هذا المبحث على أساس المنهج التاريخي الموازن •

(٦٠) دراسات بلاغية ونقدية ص ٣٤٥ •

(٦١) راجع منهجية الأدب المقارن بين النقد الاغريقي والتراث العربي ص ١٠٩ •

وقد يقتضي هذا المنهج وذلك السعي الافاضة قليلاً في أمور تتصل بالشعر مصدراً وطبيعة وحداً وما الى ذلك مما يدخل في جوهر الصورة الفنية ويمازجها بأقوى الوشائج • وعليه فكيف تمثل القرطاجني الشعر ؟ الملاحظ ان الرجل يقتبس مصطلح العلم من القرآن الكريم ويتقيل خطى التراث العربي في اقرار طبيعة الشعر وتحديد مصدره علماً فيقول : (ان الاصل الذي به يتوصل الى استشارة المعاني واستنباط تركيباتها هو التملؤ من العلم بأوصاف الأشياء وما يتعلق بها من أوصاف غيرها ، والتنبه للهيئات التي يكون عليها التثام تلك الأوصاف وموصوفاتها ونسب بعضها الى بعض أحسن موقعاً من النفوس والتفطن الى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض) (٦٢) فمعاني الشعر وتركيبات هذه المعاني مصدرها العلم بالأشياء في شتى ألوانها وأشكالها وهيئاتها وامتداداتها ووشائجها وليس هذا المصدر في أي حال من الأحوال هو طبيعة النفس البشرية التي يحررها أرسطوطاليس منبعاً لأنواع الشعر ان° خيراً فخير وان° شراً فشر • والقرطاجني يمضي في هذا المنحى العربي الأصيل فيرى الشعر صناعة ويردد مصطلح النقاد العرب القدامى بهذا الشأن في المشرق العربي من أمثال الجهمي وأبي هلال العسكري ، فيفيض على يديه في مواضع كثيرة من كتابة تعبير الصناعة الشعرية (٦٣) •

واغراض الشعر وطرقه تتحرر من وجهة نظره على أساس ماتناوله الشعر العربي في هذا الباب عصرأ اثر عصر وبئة فبيئة فيقول : (طرق الشعر اذا) (٦٤) في ثلاث جهات : اما أن تكون مفرحة محضة يذكر فيها لقاء الأحبة في حال وجوده واجتلاء الروض والماء وما ناسبهما والتنعم بمواطن السرور ومجالس الأنس واما أن تكون [مفجعة] يذكر فيها التفرق والتوحش

(٦٢) منهاج البلغاء ص ٣٨ •

(٦٣) راجع منهاج البلغاء ص ٢٠ •

(٦٤) بياض في الاصل مقدار كلمتين •

وما ناسب ذلك وبالجمله أضداد المعاني المفرحة المنعمة ، واما أن نذكر فيها مستطابات قد انصرفت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدائها فتكون طريقة شاجية (٦٥) فأين حديث هذا الناقد العربي عن طرق الشعر وأغراضه من كلام أرسطوطاليس على موضوعات الشعر وأنواعه المتولدة تاريخاً وتطوراً عن غرضين هما المديح والهجاء وانقلاب المديح الى التراجيديا وتفرع الهجاء الى كوميديا ؟ ! •

وايأ كان الأمر فان القرطاجني حين يعرف الشعر ويحده ينأى عن ارسطوطاليس في هذا الميدان ويقتبس من قدامة بن جعفر عبارته ثم يفصل الحديث في تأثيره فيقول : (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يجبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه) (٦٦) •

وليس معنى هذا كله : ان الرجل لم يكن على علم مما عند غير العرب في صناعة الشعر وأنه لم يطلق في جنبات كتابه بعضاً من مصطلحات ارسطوطاليس ، ذلك لأن الباحث المتثبت يلاحظ مثلاً أن القرطاجني قد أدار مصطلح المحاكاة في منعطفات (٦٧) كثيرة من كتابه وهذا المصطلح — كما تدل الترجمات المعاصرة لكتاب فن الشعر — قد اعتمد عليه أرسطوطاليس في تعريف الشعر وحدّه • والسؤال يستفسر — في ضوء هذه الإشارة — عن مدى تقليد القرطاجني لأرسطوطاليس في هذا المصطلح مفهوماً وطبيعة ؟ الحقيقة أن مصطلح المحاكاة مصدر للفعل حاكي يحاكي وهذا الفعل هو أحد الألفاظ التي تدل عند علماء البلاغة العرب على التشبيه ، وعليه فمرده الى البحث البلاغي العربي الأصيل ، وآية ذلك أن القرطاجني يحلل طبيعته على أساس فن التشبيه العربي موضوعاً وشواهد اذ يقول : (وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات • فمن ذلك جهة الوجود والفرض •

(٦٥) منهاج البلاء ٢١ — ٢٢ •

(٦٦) منهاج البلاء ص ٧١ •

(٦٧) راجع منهاج البلاء ص ٢١ — ص ٢٢ •

وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لامفروض •
١ - اضاءة : ومن ذلك جهة الادراك • وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور
المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة •

وبها يحسن بأن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك • ويكون
بين المعنيين اتساق • ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة •

٢ - تنوير : وينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفه
الى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أيتل الفرس بأيتل الطبي^(٦٨) •

والمحاكاة التي يقصد بها التوسع والراحة والقناعة بما تيسر من الشبه
منصرفه الى الجنس الأبعد كتشبيه متن الفرس بالصفاء^(٦٩) وينبغي أن تكون
المحاكاة التي يقصد بها اجتماع وضوح الشبه وظهور نبه وحذقه منصرفه
الى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب كتشبيه الأشياء الحيوانية بالأشياء
النباتية • نحو تشبيه قلوب الطير رطبة بالعناب ويابسة بالحشف^(٧٠) وتشبيه
الروق بالقلم المستمد^(٧١) •

٣ - اضاءة : وينبغي أن يكون المثال المحاكي به معروفاً عند جميع العقلاء
أو أكثرهم بالسجية • ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل^(٧٢) •

ففي هذا النص نلتقي مصطلح المحاكاة مرادفاً لمصطلح التشبيه كما تتلقى

(٦٨) يشير في النص الى بيت امرئ القيس :

له أيتلا طبي وساقا نعامة وارخاء سرحان وتقريب تتفل

(٦٩) يشير في النص بهذا المثال الى بيت امرئ القيس من معلقته :

كميت يزل الليد عن حال متنه كما زلت الصفراء بالمتنزل

(٧٠) الإشارة هنا أيضاً الى قول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

(٧١) يشير بهذا الى قول عدي بن الرقاع العاملي :

يزجى نحن كأن ابرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادهما

(٧٢) المصدر السابق ١١١ - ١١٢ •

منه دراسة البلاغيين من أمثال عبد القاهر الجرجاني والفخر الرازي والسكاكي لأضرب التشبيه حسب طبيعة الطرفين والعلاقة بينهما وما يحسن من ذلك وما لا يحسن بالنظر الى أسس عمود الشعر العربي الذي يؤكد الوضوح والملاءمة بين جنس المشبه وجنس المشبه به جاريًا في ذلك كله مجرى شواهد من الشعر العربي الأصيل .

ويقين ان هذا النص اذا كان بعض عباراته واسلوب سرده ينم على اتجاه منطقي متفلسف ، فهو لا يستطيع أن يخفي بضاعته العربية وانما يكشف عنها بسهولة ويسر فيمتد من دائرته العقلية التي فاضت فيها ترجمات كتب ارسطوطاليس في المنطق والفلسفة ليصب في رحاب فن القول العربي .

وأياً كان الأمر فان القرطاجني يكشف عن انتمائه الى التراث العربي الأصيل حين يتصدى لبحث الصورة ويبسط مفهومه ركناً من أركان الشعر ، فهو يستمد من الجاحظ^(٧٣) موازته بين ما يحدثه اللسان من الصور المسموعة وما ينتج القلم من الصور المرئية كما يتقيل خطا العتابي^(٧٤) فيما أورده عنه أبو هلال العسكري متكلماً على التزام الترتيب في اجزاء الصورة .

اذ قال : « ويجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر ، وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها . فلا يوضع النحر في صور الحيوان الا تالياً للعنق وكذلك سائر الأعضاء فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية اذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها ، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد اذا كانت كذلك »^(٧٥) .

(٧٣) راجع هذا البحث .

(٧٤) راجع هذا البحث .

(٧٥) منهاج البلفاء ص ١٠٤ .

ويعود القرطاجني الى الجاحظ^(٧٦) أيضاً في تحليل النص الشعري الى عنصر الألفاظ وعنصر المعاني ويعتمد على معايير في اختيار الألفاظ وصوغ العبارات فيقرر قائلاً : (وأيضاً فان الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقي أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج اليها حتى تكون حسنة اعراب الجملة والتفاصيل من جملة المعنى وتفصيله)^(٧٧) .

وفي حديثه عن الألفاظ ودلالاتها على مافي الذهن وعلى مافي خارج الذهن وتأثيرها في النفوس مطابقة لمقتضى الحال يمزج ما بين جملة آراء عربية أصيلة بهذا الشأن فيقول : (يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة الى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأته ودلالاتها . على ماخارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس)^(٧٨) .

ففي هذا النص تتجمع مذاهب العلماء المسلمين وآراؤهم المتباينة فريقين^(٧٩) وبينهما ما يسعى الى المواءمة بشأن دلالة اللفظ على موضوعه ، ومن هنا فان الرجل يرد الينا بضاعة علماء المشرق في الحديث عن مصطلح الصورة قائلاً : (ان المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في

(٧٦) راجع هذا البحث .

(٧٧) منهاج البلغاء ص ١١٩ .

(٧٨) المصدر السابق ص ١٧ .

(٧٩) راجع هذا البحث .

الأعيان : فكل شيء له وجود خارج الذهن فانه اذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه ، فاذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين وأذهانهم . فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ فاذا احتيج الى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من التلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الافهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها .

اضاءة : قد تبين أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان ولها من جهة مايدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام ، ولها وجود من جهة مايدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور مادلت عليه في الأفهام والأذهان (٨٠) .

يجسد منهج بحثنا التاريخي الموازن فيما يذهب اليه القرطاجني هاهنا مذهب الجاحظ^(٨١) قبل أربعة قرون حين رأى أن المعاني مطروحة يعرفها الناس أجمعون وان الشعر جنس من التصوير كما يتجسد فيه مذهب عبد القاهر الجرجاني^(٨٢) في العلاقة بين الأديب والمتلقي .

وما للرجل في هذا كله لايتجاوز صياغة مجسده بعبارات ربما تتمايز ظواهرها بالانتماء الى المنطق من حيث المصطلحات والصياغة . وينبغي ألا يؤدي انتماء القرطاجني الى التراث العربي الأصيل في دراسة الصورة الى أن آراءه قد تحجرت بين يدي الجاحظ وسواه من العلماء المسلمين الذين حللنا فيما مضى نظراتهم البلاغية والنقدية في هذا الباب ، ذلك لأن الرجل في انتمائه هذا قد سائر تطور الثقافة العربية المفتحة دائماً ومضى مع البحث

(٨٠) منهاج البلاء ص ١٨ - ص ١٩ .

(٨١) راجع هذا البحث .

(٨٢) راجع هذا البحث .

البلاغي والنقدي في ازدهاره بين البيئات العربية عَصراً بعد عصر وبسط الكلام على أثر الصورة الشعرية في السامع وحدد أوجه هذا الأثر قائلاً : (والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة الى جهة من الانبساط أو الانقباض) (٨٣) فالشاعر في وظيفته التي يصدر عنها مضموناً وشكلاً في المعاني والألفاظ والأسلوب والنظم لا يسعى الى مجرد افهام السامع كما يفعل المتكلم المعهود في الغرض من كلامه وانما يحقق زيادة على ذلك انفعالاً لديه وأن هذا الانفعال ثمره لأحدى وسيلتين :

- اولاهما : خلق صورة أو صور في خيال السامع ينفعل لتخيّلها وتصورها .
 - وثانيتهما : حمل السامع على تصور شيء آخر ينفعل به .
- وهاتان الوسيلتان - في يقيننا تكشفان عن أن البحث البلاغي والنقدي العربي قد كشف قبل سبعة قرون من ميلاد الدراسات النقدية الأوروبية المعاصرة عن وظيفة الشعر فناً لا يؤثر في نفوس المتلقين بما فيه فحسب وانما يتجاوز ذلك الى اثارتهم وحملهم على تخيل أمور وتصور احساساتٍ لم ترد في النص الشعري ولم تجرب به .

وهكذا فان الصورة الفنية تستوي في هذا التراث العربي مبحثاً متكاملًا صدر عن الفكر العربي في تمثيل الشعر نشاطاً اجتماعياً وصناعة ماهرة وحلّل عناصر الشعر ووازن بينه وبين التصوير ثم حلل بناء الصورة بالاشارة الى مادتها وما يقع في هذه المادة من نقش وتزيين وأشار الى مصادرها في الذهن وجسد تأثيرها في المتلقى .

وعليه فالسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فماذا في الدراسات النقدية الأوروبية من جديد على هذا المبحث العربي ؟ •

(٨٣) منهاج البلغاء ص ٨٩ .

الفصل الثاني

الصورة لدى المدارس النقدية الأوروبية

المعروف أن الدراسات النقدية الأوروبية تنهض في جوهرها على التراث اليوناني والروماني الذي خلص من الضياع وعبث عاديات الزمان ووصل الى الباحثين مما كتبه أرسطوطاليس في كتابيه البيوتিকা (فن الشعر) والريوتিকা (فن الخطابة) وما تغنى به هوراس في منظومته (فن الشعر) وما حرره لون جونيوس فيما ينسب اليه من كتاب (سمو البلاغة) .

والمعروف ايضاً ان هذه الدراسات تجسدت في اتجاهات عامة وانقطعت فيما بينها على مدارس يقوم بعضها نقيضاً للآخر في صراع فكري وفني تنبع عوامله من حركة المجتمعات الأوروبية وتطوراتها في ميادين الفكر والاقتصاد والسياسة .

ومما يستنتجه الباحث من هذا كله ويستخلصه حقيقة تؤكد : ان الدراسات النقدية الأوروبية نشأت تقليدية تتبع خطأ نظرات نقدية تهادت اليها من بيئة ثقافية وحضارية غير بيئتها ونبتت بين يديها من فلسفات نشأت لمعالجة مشكلات فكرية ودينية غير مشكلاتها .

تتمثل هذه الحقيقة جلية واضحة في أن المدرسة الكلاسيكية الحديثة في الأدب والنقد نشأت في ايطاليا ابان القرن الرابع عشر ثم مضت في الأقطار الأوروبية الأخرى وترسخت معاييرها الجمالية .

ومقاييسها الفنية بشأن الأجناس الأدبية ، فاتخذت مؤلفات اليونان والرومان القدماء موضوعاً للدراسات البلاغية ومصدراً لاستنباط مختلف نظريات النقد^(١) . ثم تلاشت هذه المدرسة لعوامل متعددة وقامت على أنقاضها المدرسة الروما تتيكية بحكم المتغيرات النفسية والفكرية التي تعاورت الشعوب الأوروبية وهزت قيمها نابعة عن الأحداث السياسية والصراعات الطبقية .

وهكذا سائر المدارس الأدبية والنقدية مثل الواقعية بشتى مذاهبها والبرناسية بمختلف تفرعاتها المنعكسة في المدرسة السريالية والمدرسة الرمزية ومدرسة اللامعقول وسواها من المدارس التي فاضت عوالمها الفكرية والفنية عن مكابيل أوربا الغربية والشرقية في مختلف العصور حتى أيامنا هذه . ومما يعنينا من هذا كله مصطلح الصورة الذي غدا في رحاب الدراسات النقدية لهايتك المدارس معياراً لتقويم الشعر الغنائي والحكم على مدى ابداع منتجه .

بين مصطلح الصورة الأوربي والعربي : -

ومصطلح الصورة Image — كما يرى جون مدلتون مري — يمكن أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي Imagination أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة . وعليه فإن هذا الناقد الأوربي يقرر قائلاً : انه يمكن أن نخلص الكلمة من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ونوسع آفاق هذه الدلالة فهي يمكن أن تكون « أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور »^(٢) . ولو عدنا هنا الى كلمة الصورة العربية في معانيها اللغوية ومدلولاتها

(١) راجع النقد الأدبي : الاستاذ احمد امين ج ٢/٢٦٨ .

(٢) راجع النقد التحليلي ٥٨ — ٥٩ .

الاصطلاحية لرأيها تتصل في عالم الحس بهيئة الشيء وأمره وشكله وتشير بذلك الى مصدر تكونها وتشكلها وتحدد سبيلها من خلال حواس المتلقي الى ذهنه ، مما وجدنا العالم البلاغي العربي عبد القاهر الجرجاني^(٣) يتحدث عن القياس والتمثيل وسيلتين لصياغة الصور البلاغية التي ترسخت في العقول من المشاهدات والمألوف ثم فاضت عن العقول بالموازنة الى ما يؤدي عنها من الأساليب البيانية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية .

تستخلص لنا هذه العودة الى التراث العربي الأصيل حقيقة تبين : أن هذا التراث كان واقعياً علمياً في اعتماد مصطلح الصورة وتحليل مصادر مفهومه وتحديد وسائل ادائه بخلاف مصطلح الصورة الأوربي الذي ولد مما يتصل بالتصورات والأذهان والعقول ثم انسحب على عالم المحسوس . ومن هنا فان المصطلحين الصورة العربية وأميج الأوربية يسيران في خطين متعاكسين يبدأ الأول من المحسوسات وينتهي الى الذهن ويتوابع الثاني من الذهن ويقف عند عالم المحسوسات . ان الدكتور محمد غنيمي هلال الذي يتحمس للنقد الأوربي ويراه مصدراً لمصطلح الصورة في الدراسات النقدية العربية لم ينتبه الى هذه المفارقة الجوهرية بين مصطلح الصورة العربية . ومصطلح الصورة الأوربية ، فراح يقرر قائلاً : « لم يكن للخيال وفلسفته أثر كبير في الأدب قبل الروماتيين ، على الرغم من دراسة أرسطو للغة ووظيفتها ، والذاكرة وعملها ، ووجوه البلاغة وقيمتها العامة » .

وعلى الرغم من عناية العرب بدراسة وجوه البلاغة ، وبتحديد قيم عمود الشعر ، ومقياس براعة الشعراء على حسبه ، متأثرين في بعض ذلك بأرسطو على حسب تأويلهم اياه مما يتراءى في حديثهم في الاستعارة وفي التخييل وتشبيه التمثيل والمعاظلة وما اليها . ويظهر في كل ذلك ميلهم الى القصد في المجاز ، وبيان ان غايته هي الحقيقة ، ثم الكشف عن صور الحجج

(٣) راجع هذا البحث .

عقلية وعلاقاتها المنطقية ، وهذا وجه شبه يجمع بين قدامى نقاد العرب والكلاسيكيين لتأثرهما كليهما بأرسطو» (٤) .

ويقين أن هذا القرار العام غير المؤثر بالنصوص ينهار في ضوء ما قدمنا من دراسة لمفهوم الصورة من شتى جوانبه في التراث العربي ولا يجد مستقراً له في البحث العلمي الذي يعتصم بالمنهج التاريخي التحليلي الموازن ، ذلك لأن اللغة العربية لم تعرف اللغة الأغريقية في معجمها القومي كما لم يعرف النقاد العرب الرواد الذين أداروا مصطلح الصورة أرسطوطاليس في مباحثه عن أساليب البيان .

وعليه فأين هذا التراث العربي من المدرسة الكلاسيكية التي تنأى عنه زماناً بما يزيد على تسعة قرون وتنقطع منه بيئة بما يرسخ معالمها الدينية والفكرية والاجتماعية في كل شيء ؟ ! .

ويبدو أن الدكتور محمد غنيمي هلال ينسى نفسه في تحمسه لأرسوطاليس والنقد الأوربي فيتكلم على مفهوم الصورة بعبارات معاصرة صادراً عن التراث العربي ، وآية ذلك أنه يبدأ من عالم المحسوسات كما بدأ النقاد العرب الرواد ويقول : « فاذا نظرت الى وردة من الورود في شكلها وأوراقها وألوانها الخاصة بها ، وتأملت فيها أمامي فأنا بصدد شيء من الأشياء خارج عن حدود ذاتي ، مستقل في وجوده عني ، يفرض نفسه بمقوماته الخاصة به على الوعي الانساني ، بحيث لا أستطيع أن أتحكم فيه بهذا الوعي ايجاداً أو اعداماً » (٥) ثم يشير الى أنه حين يتحول عن النظر الى الوردة لاتغيب عن ذهنه وانما تستقر فيه فاذا تمثلها لسبب أو لآخر انما يتمثل صورتها وبعد هذا يصل الى أن هناك فرقاً بين مثول الوردة في عالم المحسوسات وتمثلها في عالم الذهن ذلك لأن وجود الصورة أقل في مرتبة الوجود من رؤيتها شيئاً ماثلاً

(٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٢ .

(٥) المصدر السابق ص ٦١ .

أمام النظر ووجودها صورة يحتاج الى جهد ذهني أكثر من الجهد في النظر إليها •

ووجودها صورة يتعلق بالوعي وحده (ثم أن وجودها صورة يستتبع أني لا أراها ، فهي غائبة عني ، أو في حكم المعدم بالنسبة لي ، وهي في الصورة ملك لوعيي أتحكم فيها فأستطيع أن أنميها أو أطورها أو أغير وضعها دون أن يمس ذلك وجودها الخارجي في شيء • وأستطيع كذلك أن أنظمها في سلك صوراً أخرى من جنسها أو أغير جنسها لعلاقة من العلاقات ارادياً لغاية خاصة •

وفي هذه العملية الذهنية تصبح الصورة ملكاً لعالم الفكر ، بعد أن كانت شيئاً من الأشياء) (٦) •

ففي هذا الحديث تذكر تحليل عبد القاهر الجرجاني (٧) لمصدري الصورة ملك لوعيي أتحكم فيها فأستطيع أن أنميها أو أطورها أو أغير وضعها العلماء العرب (٨) بشأن علاقة الشيء في الخارج بعلاقته في الذهن •

ومن هنا فمن حقنا أن نذهب الى أن الدكتور محمد غنيمي هلال يتكلم بعقلية تراثه العربي على تكون الصورة في الفكر ولا يتقبل خطأ الأوربيين عامة وجون مدلتون مري خاصة في التماسهم لاشتقاق كلمة الصورة لغة واصطلاحاً • ومهما يكن من أمر فلنتساءل هاهنا قائلين : واذن فكيف نظرت الدراسات النقدية الأوروبية الى الصورة الفنية في قوالها المذهبية المترسخة مدارس فكرية وفنية ؟ •

يتوجه الدكتور محمد غنيمي هلال في تلمسه تاريخ نشوء مفهوم الصورة وتطوره الى الحياة الأوروبية ويرأها مصدراً لمذاهبها الأدبية ومدارسها النقدية

(٦) المصدر السابق ص ٦٢ •

(٧) راجع هذا البحث •

(٨) راجع هذا البحث •

فيقول (على حسب النظرة الى الصورة في علاقتها بالشئ من جهة ، وبالفكر من جهة أخرى ، تنوعت النظرة اليها في الفلسفات والمذاهب الكبرى الأدبية ، مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر أو ركود ريعه في هذه المذاهب وذلك للارتباط الوثيق في تلك الآداب بين الأدب والتيارات الفكرية السائدة في العصر من جهة ، ثم حاجات الجمهور الموجه اليه ذلك الأدب من جهة أخرى)^(٩) تقتضي هذه الحقيقة من غير ريب • ان تتجنب تقليد المذاهب الأدبية الأوربية ومدارسها النقدية لاسيما في عالم الفن والفكر مادامت هذه المدارس وتلك المذاهب تنبع عن واقع ليس بواقعا وتلبي حاجات جمهور لم يكن في يوم من الأيام من جمهورنا ثقافة وعقيدة وتوجهاً • ونحن في هذا لانكر الروابط الانسانية تبين الأمم والشعوب بيد أننا تؤكد ذاتية كل شعب وخصوصية كل أمة لأنهما منبع الأبداع والتجديد اللذين لا نرى أكلها نامية في أشواك التقليد الفني والتبعية الفكرية •

فالأدب العربي - في ضوء هذه الروابط الانسانية ومدارسته بلاغة وتقداً - قد اتصل بفكر الأمة العربية وحاجات جمهورها كما اتصل الأدب الأوربي ومدارسه الفنية والنقدية فيما بعد بشعوبه عندما تجاوزت هذه المدارس وذلك الأدب العالم اليوناني والروماني في تجسده لدى أرسطوطاليس وهوراس وسواهما ممن كانوا فبراس المدرسة الكلاسيكية الأوربية - كما بينا - وفي خضم هذا الأخذ والرد كلاماً نظرياً لا بد من أن نعود الى المدارس النقدية الأوربية ونحلل مفاهيمها عن الصورة لكي يستوي هذا الكلام النظري نصوصاً تطبيقية ملموسة • واذن فلنبداً بالمدرسة الكلاسيكية وتتساءل كيف درست الصورة واستخلصت مفهومها الفكري والنقدي ؟ •

الصورة من الضيق الى السعة لدى الكلاسيكيين والباحثين العرب

لم يدرس الكلاسيكيون الصورة مظهراً من مظاهر اللغة تجري بها الألفاظ والعبارات نشاطاً اجتماعياً وفردياً تقتضيه شؤون الحياة وقضايا العقل ،

(٩) المصدر السابق ص ٦٢ •

وانما درسوها ضمن عالم المعرفة في جملتها وفي ضوء تحليل الفكر وتميزه عن الخيال • وهاهنا يبرز التباين التام بين دراسة الصورة في نظرية النقد العربي ومذهب المدرسة الكلاسيكية ، ذلك لأننا رأينا أن نظرية النقد العربي تلتقط شواهد الأدب بشتى عناصره معنى وألفاظاً وأساليب بيانية وتحللها من غير تمييز بين لغة هذه الشواهد وما تجري به من صور تشبيهية ومجازاً واستعارة وكناية وما إليها من فنون البلاغة التي ينتجها عقل الأديب عن سبيل القياس والتمثيل وعلى أساس التمرس بفن القول صناعة وعلماً •

ومهما يكن فإن الصورة عند الكلاسيكيين (مادية) لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا • فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي • وتبدو تلك الانطباعات بمثابة علامات تشير في النفس بعض المشاعر ، وليست هذه المشاعر سوى فرصة لتكوين الأفكار بوساطة الذاكرة وتداعي المعاني ، ولكن الأفكار نفسها طبيعية فينا وليس مصدرها المباشر هو الصورة ، بل الإدراك ، لأن الصورة مادية ، وعالم الأفكار عندهم متميز كل التمييز عن عالم المادة ، فالخيال — وهو المعرفة عن طريق الصور — يتميز في جوهره عن الإدراك ، ذلك أن الخيال يمثل نوعاً من المعرفة في أدنى درجاتها ، وليست الصورة التي تنتج عنه سوى فكرة مضطربة ، لا يمكن أن تؤدي بذاتها الى الفكرة الصحيحة • فعالم الخيال هو عالم المعارف الزائفة الناقصة (١٠) •

يقتضي الكلاسيكيون في هذه الآراء عن الصورة خطأ الفيلسوف اليوناني افلاطون الذي درس الفنون عامة في ضوء نظريته المشهورة (١١) عن المثل وهي

(١٠) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٣ .

(١١) راجع الدعوة الى الالتزام في شعرنا المعاصر بين آراء افلاطون ومقاييس قرآنية . مجلة زانكو العلمية الانسانيات العدد الاول المجلد الثالث نيسان ١٩٧٧ م جامعة السليمانية .

النظرية التي تقسم الكون الى ثلاثة عوالم : -
اولها : عالم المثل الذي يحتوي على حقائق الأشياء ونماذج الأفكار في
أكمل معانيها وخصائصها •

وثانيها : عالم المحسوسات الذي ينعكس عن عالم المثل ويقلده فيبتعد
عن الحقائق خطوتين ويدنو من تزييف الأشياء والأفكار على نحو لا يمثل
جواهرها وماهياتها •

وثالثها : عالم الفن الذي يحاكي عالم المحسوسات ويبتعد عن عالم المثل
ثلاث خطوات فيصور الأشياء والأفكار في صور مزيفة لا تمثل الا ظلالها
ولا تعكس سوى أشباحها •

والشعر بشتى أجناسه وأضرابه عند افلاطون هو من عالم الفن ، وعليه
فهو تزييف وكذب وخداع لما فيه من صور يلفقها الشاعر من غير وعي ومن
غير ادراك •

ويقين أن نظرية الأدب العربي^(١٢) في نشأتها قبل ظهور الاسلام وفي
استمدادها من القرآن الكريم وتطورها عصباً فعصباً لاعلاقة لها بعالم الغيب
وانما تنقطع عن هذا العالم وتستوي في قواعدها وضوابطها بشأن طبيعة فن
القول ومصدره وأهدافه علماً من العلوم ، فتدرس الشعر والنثر صناعتين
من الصناعات وتحلل عناصرهما معاني وألفاظاً وأخيلة وصوراً على أنها ثمرة
لعقول الشعراء والكتاب من غير تمييز بين مظاهر هذه العقول من فكر
وادراك يتميزان عن الخيال •

وسوف نرى فيما^(١٣) بعد كيف يدرس علماؤنا البلاغيون فن التشبيه
الذي هو أصل لفروع البيان العربي على أنه يجري في أوجه من المشابهة بين
المحسوس والمعقول وسواهما •

(١٢) راجع القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الأغريق والعرب .

(١٣) راجع هذا البحث .

وأياً كان فإن الكلاسيكيين يمضون في هذه الفلسفة العقلية فيتضاد (عالم الخيال والصور مع عالم الحقيقة والعقل فليست الصور المادية طريقاً للفكرة ، فالفكرة هي ما يدركه العقل مباشرة وقيمة اللغة تنحصر في دلالتها على الأفكار لاعلى الصورة يقول ديكرت : (وإنما تكتسب الكلمات صفاتها العامة الانسانية بدلالاتها على الأفكار ، لا بدلالاتها على الصور) • ويحذر بأشكال من الصور التي تعلق بالكلمات فتضل المرء عن الحقيقة • وعنده أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية ، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب جرسها وموسيقاها ، حين تثير في النفس انفعالات خاصة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها • ولن نستطيع أن نصل الى الحقيقة الا بتطهير الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تضيفها المخيلة (١٤) •

يصدر الكلاسيكيون في فلسفتهم هذه عن آراء بشأن المجاز الذي هو الأداة الرئيسة في رسم الصور تخالفها آراء جمهور البلاغيين العرب القدامى كل المخالفة : —

فالمجاز بأوسع مدلولاته عند رواد هؤلاء البلاغيين وتابعيهم جرت به لغة القرآن الكريم والنصوص الأدبية العربية في كل زمان ومكان ، ومن هنا رأينا (١٥) أبا عبيدة معمر بن مثنى المتوفى سنة ٢١٣ هـ يصنف كتابه المشهور مجاز القرآن ويتبعه الشريف الرضي المتوفى سنة ٤٠٦ هـ فيؤلف مصنفه تلخيص البيان (١٦) في مجازات القرآن كما يمضي ابن نايقا البغدادي المتوفى سنة ٤٨٥ هـ في الاتجاه نفسه فيدبج كتابه الجمان في تشبيهات القرآن (١٧) •

(١٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٤ •

(١٥) المجازات القرآنية ومناهج بحثها دراسة بلاغية نقدية القسم الاول ص ٨٤

(١٦) المصدر السابق ص ٣٣٤ القسم الاول •

(١٧) المصدر السابق ص ٣٤٧ القسم الاول •

ورأينا فيما مضى^(١٨) أن ابن المعتز المتوفى سنة ٢٩٦ هـ يرجع فنون البديع ومحاسنه الى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وآثار العرب منذ أقدم العصور وأن أبا تمام الذي اشتهر بالافراط في البديع يدفع عن نفسه نقد المنتقدين لمذهبه معتمداً على آية من الذكر الحكيم جرت بصورة فنية مثلت الذل في هيئة ماله جناح .

اذن فأين الكلاسيكيون من علمائنا البلاغيين أولئك حتى نلتبس ما يجمعهم بأرسطوطاليس كما فعل الدكتور محمد غنيمي هلال ؟ ! .

لم يجهز الكلاسيكيون في فلسفتهم تلك على الصورة وأداة رسمها التي هي المجاز كل الاجهاز ، بيد أنهم أتاحوا لها متنفساً ضيقاً مثل خرم الابرة وتحت شروط صارمة : —

فهم يرون أننا لسنا بحاجة الى الصور والمجازات الا بقدر ضئيل ، في سبيل تحريك النفس واثارتها للتعرف على الحقيقة . وعند الكلاسيكيين أن الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل لأن الخيال في ذاته « غريزة عمياء » وهو «قسمة مشتركة بين الانسان والحيوان » ولذا أشادوا بسلطان العقل في أجناس الأدب جميعاً ؛ ومنها الشعر الغنائي .

وقد سجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة فيما سجله من قواعد الكلاسيكيين حين قال : « فلتحبوا دائماً العقل . ولتستمدوا دائماً مؤلفاتكم منه وحده كل مالها من روث وقيمة » .

ويقول « لا بروير » Lapruyere الكلاسيكي الفرنسي :
« يجب الا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لأنه لا ينتج غالباً الا أفكاراً باطلة صيانية ، لاتصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي . ويجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم والعقل الراجح ، وأن

(١٨) راجع هذا البحث .

تكون أثراً لنفاذ البصيرة» (١٩) .

وربما يرى المتحمسون لتضخيم الأثر اليوناني في الفكر العربي شيئاً من التشابه بين مذهب الكلاسيكيين في وجوب الاقتصاد في استعمال المجاز وإشارات عقدية وبلاغية جرت بها نظرات طائفة من العلماء والبلاغيين العرب تصدوا لهذا الشأن أو ذاك من شؤون المجاز خاصة وفنون البديع في عمود الشعر العربي عامة ، ويتوهمون أن علماء مسلمين من أمثال ابن حزم (٢٠) المتوفى سنة ٤٥٦ هـ وابن تيمية (٢١) المتوفى ٧٢٨ هـ وابن قيم الجوزية (٢٢) المتوفى سنة ٧٥٢ هـ وسواهم قد أنكروا وجود المجاز في اللغة وإن أنكارهم هذا تقليد متطرف لمذهب أرسطوطاليس في إرساء أساس الدعوة إلى الاقتصاد في المجاز وهي الدعوة التي صدر عنها الكلاسيكيون في موقفهم من الصورة ، وقد يتوهمون أيضاً أن المدرسة الأدبية في البلاغة العربية حين أخذت على شعراء البديع إفراطهم في مذهبهم ودعوا إلى الالتزام بعمود الشعر التقليدي إنما استقت توجهها هذا من الأثر الأرسطوطاليسي ، بيد أن هذا التوهم — إذا ما توسع في دائرته على هذا النحو — يجانب حقيقة النظرية النقدية العربية بشأن المجاز وسائر فنون البلاغة العربية : —

فواضح أن الكلاسيكيين قد وقفوا من المجاز موقفهم ذاك لعلّة فلسفية نظرية تسعى جاهدة في تحليل مدارك الإنسان ومظاهر ذهنه فرتبوا هذه المظاهر وتلك المدارك مراتب جاء الخيال في أدنى درجاتها ، مما دعاهم إلى تقويم المجاز ثمرة للخيال في حكم نقدي يشينه على الإطلاق .

أما أولئك العلماء المسلمون فانهم لم ييخسوا المجاز حقه لأنه مجاز ولأنه أداة لهذا الجانب أو ذاك من قدرات الإنسان الذي كرمه الله تعالى وجعله

(١٩) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٦٤ .

(٢٠) راجع المجازات القرآنية ومناهج بحثها ص ٥١٤ .

(٢١) المصدر السابق القسم الثاني ص ٥٢٢ .

(٢٢) المصدر السابق القسم الثاني ص ٥٣٣ .

خليفته في الأرض ، وانما تصدوا لدراسته في النصوص الدينية التي هي مستنبط الأحكام الشرعية حقائق جرى بها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مصدرين لهذه الأحكام ، فرأوا أن لغة هذين المصدرين لا ينبغي أن تستوي مرتعاً للتأول والتحمل ، ذلك لأن مدلولات الكلمات في هذه اللغة لا تتبادر الى الذهن منفردة وعلى أساس انتقالها من معنى حقيقي الى مدلول مجازي ، بل تؤدي عن معانيها مع سواها من الكلمات التي تكون النص^(٢٣) جملة فجملة .

كما أن المدرسة الأدبية في البلاغة العربية لم تأخذ على ايدي الأدباء في أساليبهم البلاغية ولم تلزمهم الاقتصاد في صورهم البيانية وانما دعتهم الى تحقيق المناسبة والملاءمة بين المشبه والمشبّه به والحقيقة والمجاز والمستعار والمستعار له والمكنى والمكنى به وما الى ذلك من مميزات عمود الشعر العربي الأصيل الذي تكلم عليه المرزوقي^(٢٤) وبسط أسسه .

وفي اعتقادنا أن الكلاسيكيين لم يدعوا الى الاقتصاد في المجاز كما فحسب وانما ضيقوا عليه الخناق نوعاً وطبيعة ، وذلك لأنهم قد رسفوا في قيود مبحث المجاز عند أرسطوطاليس^(٢٥) الذي حدد نطاق انتقال الكلمة من المعنى الحقيقي الى المدلول المجازي على أربعة أسس معروفة هي الانتقال من الجنس الى النوع والانتقال من النوع الى الجنس والانتقال من النوع الى النوع والانتقال بالتشابه .

فقد بين الناقد الانكليزي (كرستان بروك روز)^(٢٦) أن هذا النمط في التحليل الفلسفي للمجاز قد استوى مناراً للباحثين الكلاسيكيين ومن ثقل

(٢٣) راجع كتاب الايمان ص ٢٤١ .

(٢٤) شرح الحماسة ج ١ - ص ٩

(٢٥) راجع كتاب من الشعر ص ٥٨ .

(٢٦) راجع

من النقاد الذين انقسموا في بحث علاقات المجاز فريقيين رئيسين : فريق لا يخرجون على قواعد أرسطو قيد أنملة وانما يتبعونها واحدة واحدة . وفريق استشرفوا هذه القواعد وراحوا يوبون المجاز على أسس الحي وغير الحي فوضعوا اليد في ضوئه على النقل من حي الى غير الحي مثال ذلك (حاجب الجبل) فكلمة الحاجب للحي قد نسبت للجبل الذي هو جماد غير حي . والنقل من الجماد الى الحي مثال ذلك تسمية العدو سيفاً فالسيف جماد أطلق على العدو وهو حي والنقل من حي الى حي مثال ذلك تسمية (رجل أسداً) فالأسد حي يستعمل للدلالة على الرجل والنقل من الجماد الى الجماد مثال ذلك : (جعل اللجام للأسطول) فاللجام نسب الى الأسطول وهو جماد ايضاً .

أما مبحث المجاز في نظرية النقد العربي الأصيل فهو يأبى على الانغلاق في تلك الحدود الضيقة ويفتح أبوابه على المنهج الاستقرائي الذي يتبع الشواهد القرآنية والأدبية العربية لاستخلاص أنواع المجاز وموضوعاته . فالمعروف أن أبا عبيدة^(٢٧) قد اهتدى في مقدمة كتابه مجاز القرآن الى سبعة وثلاثين نوعاً رآها توطئة للتنبيه على المجازات القرآنية في آي الذكر الحكيم ، وأن البلاغيين الذين اجتهدوا في وضع القواعد والضوابط لمبحث المجاز فيما بعد رأوه متسعاً على مدى اتساع اللغة العربية فصنفوه الى مجاز لغوي ومجاز عقلي وقسموا المجاز اللغوي الى مجاز مرسل ومجاز بالاستعارة وأفاضوا في التنبيه على العلاقات في المجاز المرسل الذي لا يتقيد في طبيعته وانما يتنوع في علاقاته لأدنى ملابسة فآثر تنبيههم هذا ضرباً من المجاز المرسل زادت كما ونوعاً من باحث الى باحث وأفاضوا في دراسة المجاز بالاستعارة فغزروا أنواعاً هي الاستعارة التصريحية بشتى ضربها والاستعارة المكنية والاستعارة التخيلية كما خاضوا في ضرب المجاز العقلي وأرخوا له العنان في رحاب العقل والاعتقاد ، مما حملوا الباحثين المنصفين المثبتين بهذا كله على

(٢٧) راجع مجاز القرآن ج ١ / ٨ - ٩ .

أن يروا مبحث المجاز عندهم خاصاً باللغة العربية ، فقطعوا بذلك المجال أمام الذين يتجهون الى ربط مبحث المجاز العربي بمبحث المجاز عند أرسطوطاليس وتلاميذه الكلاسيكيين •

الصورة الشعرية بين الاتجاه الرومانتيكي والنظرية النقدية العربية :-

يحدثنا تاريخ النقد الأدبي الأوربي أن المدرسة الكلاسيكية تلك قد تملكت من تحت ركام القيود والقواعد ، وأن هذا التملك قد جرى على أيدي لاينتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) ومن سار على نهجه من فلاسفة الكاثوليكين أبان النصف الأول من القرن الثامن عشر للميلاد ، فأثمر خطوة جديدة في ادراك الصورة (فعلى الرغم من أنهم ظلوا يرونها وليدة قوى الحس ، وأن الادراك أسمى منها لأنه خاصة العقل ، فانهم مع ذلك أولوا الصورة أهمية خاصة ، اذ الصورة للفكرة كالجسم من الروح • والانسان - كما قال أرسطو - روح مرتبطة أوثق رباط بالجسم ، ولا وجود لها بدونه ؛ وكذلك الفكرة ، لا وجود لها بدون أشياء محسوسة تتعلق بها ، وهي الصور التي ينظمها العقل بالتداعي وهؤلاء على وفاق مع الكلاسيكيين الخالص في أن الصورة أضعف من الادراك ، ولكنهم يرون أن من صفات الانسان أن يتوقف كل كمال فيه على ضعف ، فلا وجود لفكرة بدون صورة ، كما لا وجود لروح بدون جسم)^(٢٨) وأياً كان الأمر فإن آراء لاينتز ومشايغيه بشأن الصورة هي المخاض الذي أدى الى ولادة نظرية الرومانتيكيين حول الصورة ، مما نستطيع أن نقرر هاهنا أن نظرية الرومانتيكيين - كما سندرسها - فيما بعد قد ترسخت أسسها الفكرية والجمالية في مضمار فلسفي من الفعل ورد الفعل • وهذا يعني أن الصورة في النظرية النقدية العربية ظلت متميزة بالموازنة الى الصورة في نظرية الرومانتيكيين ، اذ رأينا أن الصورة في النظرية النقدية العربية لم تتعرض للتعالي الفكري والعقلي في سلم المعرفة ولم تنفصم في مظانها

(٢٨) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧٠ •

الحسية وتداعيتها الموروث والمعهود ، وعليه فان مقولة العتابي^(٢٩) التي مرت بنا فيما مضى لم تقدم الصورة مزيجاً بين عنصرين متنافرين في دنو وعلو وانما نسجتها من الألفاظ والمعاني في تشبيه اذا كان قد ورد فيه مصطلح الأجساد والأرواح فانه لم يأتزر بهذين المصطلحين الا للاستشهاد والتمثيل .

ومن هنا فان مقولة العتابي تلك تعليمية محضة سبقت بقرون مذهب اليه لا ينتز ومشايعوه في تلمس العذر لجمال الصورة وقيمتها بالالتكاء على مقولة أرسطوطاليس الفلسفية بشأن ترابط الروح والجسد .

تخطط هذه الموازنة التاريخية لنا مسار نظرية الصورة لدى الروماتيين وتبرز جذورها الفلسفية التي تبقى في رأينا على خطها الموازي لمفهوم الصورة في النظرية النقدية العربية^(٣٠) .

واذن فكيف مضت المدرسة الروماتية في هذا الخط ؟ يؤكد الدكتور محمد غنيمي هلال اجابة عن هذا السؤال أنه قد (بدأ تحول عجيب في موقف الفلاسفة ونقاد الأدب من الصورة ومن الاستيطان الذاتي . فالفكرة ليس لها وجود حقيقي يظفر به وعي المرء مباشرة ، والتأمل النفسي هو الذي يولد الصورة ، وهي وحدها مظهر الجمال .

وفي هذا التحول تغير معيار الصورة فبعد أن كان الكلاسيكيون الخالص يجعلون المشاعر النفسية خاضعة في الفن لقواعد الفكر ويخضعون بذلك العبقرية للصنعة ، والخيال للعقل ، اتجه الفلاسفة في القرن الثامن عشر - وخاصة في النصف الثاني منه - الى الاعتداد بالصور التي تكشف عن خواطر الشاعر ومشاعره ، لأنها مظهر الجمال في التصوير الفني . وبذلك تهيأ للاتجاه الروماتيين أن ينهض ويستقر على أنقاض الكلاسيكية^(٣١) .

(٢٩) ينظر هذا البحث .

(٣٠) راجع هذا البحث .

(٣١) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧١ .

لقد رسخت المدرسة الرومانتيكية قيمها الجمالية ومعاييرها النقدية في الشعر مشتبكة في صراع مع آراء أرسطوطاليس التي أنجبت الفكر الكلاسيكي النقدي ، فالمعروف ان المسألة الأولى التي عارضتها الرومانتيكية من مسائل النقد الأدبي هي رأي أرسطوطاليس في المحاكاة وجعله الشعر موضوعاً في جنس المسرحية التراجيدية والمسرحية الكوميديّة وتمثله الشاعر فيما ينتج من حدث محاكياً لما يحيط به وينأى عن مشاعره في الطبيعة .

وقد ثار على رأي أرسطو هذا فلاسفة علم الجمال ونقاد الأدب ممن مهدوا للرومانتيكية أو انضموا تحت لوائها ، فتعرضت نظرية محاكاة أرسطو لاعتراضات كثيرة فمنهم الفيلسوف الفرنسي ديدرو ١٧١٣ - ١٧٨٤ الذي كان يرى أن الفنان خالق لا يحاكي الطبيعة ولكنه يحاكي ما يجري في دخيلة نفسه وما يخلقه لوجود له في الطبيعة مجتمعاً في الصورة التي صورها والفن يجمل الطبيعة وكأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها . ثم ان عمل الفنان يتوقف على الخيال والشعور ، كما يرى ديدرو قائلاً : لا أقصد الى أن الطبيعة ليست فيها آيات جلال وروعة ، ولكنني أعتقد أنه اذا وجد من هو جدير حقاً بالوقوف عليها ، فهو ذلك الذي يشعر بها في نفسه عن طريق خياله وعبقريته وقد نست هذه الأفكار على أيدي نقاد آخرين منهم وليم جونز ، فقسّموا المحاكاة الى قسمين : محاكاة خارجية للأحداث والأشخاص على نحو ما رأى أرسطو ، ومحاكاة داخلية للعواطف والمشاعر . والأولى موضوع المسرحيات والملاحم ، وهي أدنى درجة ، لأنها لا تنبع من نفس الشاعر ، والثانية موضوع الشعر الغنائي وهو الشعر الحق ، لأصالتها في ذات الفنان وأخص خصائص الشعر موسيقاه وصوره ، ولا يتوافر لها الكمال الا اذا صدرت عن ذات الشاعر . . والشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث والفعل . ولكن على الخيال والصورة (٣٢) .

(٣٢) راجع المصدر السابق ص ٧٢ .

ولعلنا نلاحظ أن آراء الرومانتيكيين هذه لا يمكن أن تدرج في سلم التطور النوعي من بنية النظرية النقدية الأوروبية المستقلة عن التقليد للفكر الاغريقي ، ذلك لأنها في المقام الأول رد فعل آلي اتخذت موقفاً مضاداً لرأي أرسطوطاليس واستوت صدى له على الطرف الآخر ، وهي في جملتها وفيما ارتدت عنه تخالفها نظرية الأدب في الفكر العربي الأصيل .

فقد رأينا^(٣٣) أن هذه النظرية مثلاً ترى الشعر ديوان الأمة العربية والشاعر فرد من هذه الأمة ينتمي الى هذه القبيلة أو تلك من قبائلها ويذوب في فكرها الجماعي .

قال دريد بن الصمة : —

وهل أنا الا من غزية ان غوت غويت وان ترشد غزية أرشد

وعليه فإن ما يصنعه الشاعر العربي في معترك الحياة من شعر ثمرة شرعية لتفاعله شعوراً وحساً وفكراً وخيالاً مع الأحداث التي تجري لأمتة نشاطاً اجتماعياً وجهداً عقلياً ، وان اللغة الفنية التي تعبر بها هي لغة هذه الأمة في مادتها وصياغتها العامة في صورها التي يستمدّها من تراثه ومن بيئته وينسجها نسجاً آخر في بوتقة مهارته الفنية .

واذن فالشاعر في نظرية الأدب العربي لا يحاكي الطبيعة كيانه مستقلاً عنه كما يرى ارسطوطاليس ولا يحاكي مشاعر منقطعة عن الطبيعة خلقاً وابداعاً كما يرى الرومانتيكيون وانما يعبر عن نفسه عضواً متصلاً بجسد أمتة ويصور أمتة منبعاً لكيانه . وعليه أيضاً فإن موضوع الشعر وحده ليس معياراً لعبقريته كما أن الصورة لا يمكن أن تكون بمفردها مقياساً لابداعه وانما يتمازج الموضوع والصورة تمازج الروح والجسد ليستويا أداة لتحقيق هدف اجتماعي وفكري ملتزم يؤدي عن الشاعر انساناً لا يتبعه الغواة ولا يهيم

(٣٣) راجع هذا البحث .

في كل وادٍ ولا يقول مالا يفعل وانما يؤمن ويعمل الصالحات ويذكر الله كثيراً
وينتصر على الذين ظلموه •

إذا اتخذ الباحث هذه الفروق بين نظرية الأدب عند العرب ونظرية الأدب
عند الكلاسيكيين في أصلها اليوناني وعند الرومانتيكيين فإنه يلاحظ أن هذه
الفروق تتضخم أكثر فأكثر يوم جرد الرومانتيكيون الشعر عن أي هدف
فكري واجتماعي وخلقوا ورأوه صوتاً لذاتية الشاعر المفرطة ويوم ثاب عنهم
الناقد الألماني الرومانتيكي « فريدرش شليجل » ١٧٧٢ - ١٨٢٩ قائلاً :
(ان الشعر بما يحوي من صور هو الأصل الحي الخالد للغة ، وهو طريق
تقدم الانسانية الى الكمال • وإذا كانت الصور في العهود الفطرية ذات قوة
كبيرة لاعتمادها على الأساطير ، فإنه يمكن أن نخلق لنا في عهودنا الحديثة
صوراً ذات سلطان لا يقل عن تلك الأساطير) (٣٤) •

والسؤال : هاهنا يستفسر أي كمال هذا الذي تصل اليه الانسانية
بصور تنفلت من الواقع الحضاري والثقافي في أواخر القرن الثامن عشر
وأوائل القرن التاسع عشر لتعود الى طلاسـم الأساطير في العهود البدائية ؟ !
يوميء التساؤل - من غير ريب - الى أن هذا المفهوم عن الصورة لا يمكن أن
يعبري نظرية النقد الأدبي العربي المعاصر بالافادة من النقد الأوربي عامة
والاتجاه الرمانتيكي خاصة ومع هذا فنحن نلاحظ طائفة من نقادنا المتحمسين
للفكر الأوربي يلحون على دراسة أدبنا منعلقاً على نفسه بين فكي مصطلح
الرومانتيكية وسواه من المصطلحات النقدية الأوربية •

ومهما يكن فإن هذا المفهوم الرومانتيكي عن الصورة يمضي في رسوخه
على أيدي فلاسفة درسوا الخيال درساً فلسفياً : -

من هؤلاء الفلاسفة كانت (١٧٢٤ - ١٨٠٤) الذي يرى أن الخيال
المحض « وظيفة النفس التي لاغنى عنها » و « الخيال قوة الحدس ولا حاجة

(٣٤) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٧٤ - ٧٥ •

به الى حضور موضوعه حسيًا » وهو ذو صلة بالحواس التي نأخذ عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس في أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحسية أمامه • فاذا اقتصر على توليد مامر بالحس قبل من مرئيات فهو الخيال العام • أما اذا تجاوز ذلك الى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهي في ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الانتاجي •

وهو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتميز ، وتربط الصور بغير موضوعها الأول ، بتخصيصها بموضوع آخر تستعوض به عن موضوعها الأول والخيال الانتاجي في أعلى درجاته هو الخيال العلوي « (٣٥) •

لقد كان لرأي كانت هذا بشأن الخيال أثر في الفلاسفة والنقاد الروماتيين من أمثال المدام دي ستال في فرنسا وورد زرت وكوليردج في انجلترا الذين درسوا دور الخيال في نسج الصورة الشعرية وميزوا ما بينه وبين الوهم مقررين أن الوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية • أما الخيال فهو (العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات مايلحظه أصيلة في شكلها ولونها) • والخيال (وعي ذو سلطان ثابت الدعائم ولايهتدي المرء اليه ، لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته ، الا اذا عرفه عن طريق الشعور) (٣٦) •

ان هؤلاء الفلاسفة ومن جرى في حلبتهم من الشعراء النقاد من أمثال بودلير يخلطون ما بين المفاهيم في مصطلحات لم يتفقوا عليها ، ذلك لأنهم اذا كانوا ينتمون الى المدرسة الروماتية على خطوط عريضة فانهم قد احتفظوا بانطباعاتهم الفردية ونظراتهم الخاصة بشأن الخيال والوهم الذي هو في حقيقته انفلات عن الزمان والمكان في حين أن الخيال في مرتبته العليا هو

(٣٥) المصدر السابق نفسه ص ٧٥ - ٧٦ •

(٣٦) المصدر السابق ص ٧٧ •

كشف لما في مستودع الكون من الصور المدخرة التي لا يحيط بها العلم الا في حدود ضيقة • ومع هذا كله فانه كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو نتائج فنية في الصورة الشعرية تتبعها النقاد الروماتيون وبسطوا سماتها في أربعة ملامح : —

اولها : عضوية الصورة اذ أن الشعر الغنائي لا يعتمد على الحدث ، ولكن على الصور ، ولكل صورة في القصيدة وظيفة تتعاون بها مع قريناتها من الصور الأخرى كي تحدث الأثر الذي يهدف اليه الشاعر • ولا يتيسر للصورة تأدية وظيفتها الا اذا وقعت موقعها الخاص بها في وحدة العمل الشعري بحيث يتوافر له مع الصدق جمال التصوير وكماله وتبعاً لذلك يكون مجموع القصيدة ذا وحدة عضوية ايضاً : أي وحدة حية كاملة (٣٧) •

ربما يقف تاريخ النقد العالمي مع هذا الملمح ويراه فضيلة للمدرسة الروماتيونية في الدراسات النقدية ، وربما يسلم مؤرخو النقد الأدبي العربي بهذا لاسيما عندما يجدون أنفسهم يرددون ماتواتر في مصادرهم ومراجعهم من أن القصيدة العربية تقوم في بنائها على وحدة البيت وأنها لا تلقي زمامها الى وحدة الموضوع فاذا هي نتيجة لذلك مقطعة الأوصال متناثرة الأجزاء يستقل كل بيت منها عما يليه جزيرة لا تمتد بينها وبين سواها وشيخة من فكرة وآصرة من معنى •

وبدهي اذا صح ذلك فان حال القصيدة العربية هذه لا يمكن أن تستوي مغرساً لعضوية صورها الفنية وانما تنهال على هذه العضوية تقطيعاً وبتراً فاذا في كل بيت تشبيه متكامل العناصر أو مجاز تام الأركان أو استعارة مستقلة الروح أو كناية مستوفية الشروط ، ويأتي البيت الذي هو رديفه في الترتيب عدأً فينفرد بوسائل رسم صورته ويطوي عما قبله كشحاً ويزم عما في وجهه مابعده شفة •

(٣٧) راجع دراسات ونماذج ص ٧٨ •

لا تستوي هذه النتيجة في تاريخ النقد الأدبي العربي حقيقة علمية الا اذا تجاهل مؤرخو هذا النقد موضوعاً فاض في كتب البلاغة بشكل واضح منذ أيام ابن المعتز الذي درس وحدة بناء القصيدة العربية واستهل دارسته بالوقوف عند مطالعها مستخدماً مصطلح (حسن الابتداءات في محاسن الكلام)^(٣٨) واختار لبيان هذا المحسن مطالع القصائد من عصر ما قبل الاسلام وعصر الاسلام وغيرهما ، وأرسى بذلك في كتب البلاغة والبديع اُسساً منهجية درس في ضوءها البلاغيون والنقاد العرب بعده مايتصل بالبيت والأبيات التي تؤذن بميلاد القصيدة بنية عضوية فسطوا شروط ابتداء القصيدة ومطلعها وأستهلالها ونبهوا الى الصلات البنيوية بين هذا الجزء من القصيدة والجزء الذي يتساوق اثره فتناولوا هذا الجزء بمصطلحين مترادفين هما (حسن الخروج وحسن التخلص) لقد حدد ابن المعتز أيضاً مقصد هذا المحسن قائلاً : (ومنها أي من - محسنات الكلام - حسن الخروج من معنى الى معنى)^(٣٩) وبعد ابن المعتز فاض البلاغيون اكثر فأكثر في هذا الباب والتقوا على حد جامع مانع له قائلين : هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى الى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول الا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد^(٤٠) .

واذا تذكرنا أن قصيدة المديح العربية المنوه بها هنا تستهل بغير المديح غزلاً ونعتاً للديار ووصفاً للترحل أدركنا أن البلاغيين قد أرادوا بحسن الخروج وحسن التخلص تلك الألوان من التواصل والترابط بين استهلال القصيدة وما يلي هذا الاستهلال من غرض رئيس .

(٣٨) راجع البديع ص ٧٥ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٦٠ .

(٤٠) راجع خزانة الأدب ص ١٤٩ وانوار الربيع ج ٢ / ٢٤٠ .

وتترسخ هذه الحقيقة عندما نعلم أن هؤلاء البلاغيين قد مضوا في هذا السياق فدرسوا انتهاء النص الأدبي مستعملين ثلاثة مصطلحات هي (مصطلح حسن الانتهاء ومصطلح حسن المقطع ومصطلح حسن الخاتمة) • ويبدو أن مقصدهم من هذه المصطلحات لا خلاف فيه ، ذلك لأنهم حدوه بقولهم : (هو أن يكون آخر الكلام الذي يقف عليه الخطيب أو المترسل أو الشاعر مستعذباً حسناً وأحسنه ما أذن بانتهاء الكلام حتى لا يبقى للنفس تشوق الى ما وراءه) (٤١) •

وفي يقيننا أن هذا الموضوع يستوي ملتصقاً لعضوية الصور الفنية في القصيدة العربية اذا ما ضممناه الى علم البيان العربي وأعدنا دراسة أساليب هذا البيان في اتيان ثمارها على أساس النص المتكامل وهجر الاعتماد على البيت الواحد من القصيدة شاهداً لهذا الفن البلاغي أو ذلك •

وعليه فإن التراث العربي النقدي لا يضمن علينا بالموضوعات التي تكشف عن عضوية الصور الفنية في النص الأدبي الأصيل ، بيد أن جماهير الباحثين قد انفردوا بهذا التراث موضوعاً موضوعاً ولم يتناولوه كياناً متصلاً ، فوقعوا فيما وقعوا فيه من هجران هذا التراث والتعلق بأذيال المدرسة الرومانتيكية وسواها من مدارس النقد الأدبي الأوربي ملتصين فيها بالمنهج الذي يستعينون به في دراسة طبيعة الصور الفنية أجزاءً ملتحمة فيما بينها معبرة عن التجربة الحقيقية والشعور الصادق والعاطفة المشبوبة وما الى ذلك من الامور التي يرونها مبعثاً للقصيدة الواحدة •

ومهما يكن فإن الملمح الثاني الذي أكدته الرومانتيكيون للصورة الشعرية هو أن تكون ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها ، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها وهذه خاصة في الشعر ، وبها يمتاز عن الفنون

(٤١) خزانة الأدب ص ٤٦٠ •

التجسيمية من نحت وتصوير • وأول من قرر هذه الخاصة « لسنج ١٧٢٩ - ١٧٨١ » حيث شرح الفرق بين الشعر والتصوير - وفكرته هذه رومانتية على الرغم من كلاسيكيته في كثير من آرائه الأخرى • فعنده أن الرسم يقوم على مبدأ المكان لا الزمان ، فهو يمثل الأجساد في أشكالها تمثيلاً مباشراً ، ولكنه يمثل الفعل عن طريق غير مباشر بوساطة هيئة الصورة على عكس الشعر ، فان مبدأه زمني لا مكاني ، اذ هو يصور الأفعال تصويراً حياً مباشراً ، ولكنه لا يقدم لنا الأشخاص الا عن طريق غير مباشر في خلال الحركة والعمل • وقد أعجب بقوله « جوته » وهو من آباء الرومانتيكين وشرح هذا المبدأ بما يتفق ووجهة النظر الرومانتيكية « أوسكار وايلد بقوله » التمثال يمثل لحظة واحدة من لحظات الكمال ، والصورة في لوحها لا تحظى بالعنصر الحيوي من نمو وتطور ، فاذا كان كل منهما ثابتاً غير مهدد بالتغير فذلك لأن حظه من الحياة ضئيل ، لأن أسرار الحياة والعدم لا تعترى سوى الأشياء التي يؤثر فيها الزمن ، والتي ليست رهينة الحاضر فحسب ، ولكنها كذلك ملك مستقبل فيه تصعيد أو تنزل على حسب ماضيها فالحركة - وهي مسألة الفنون الشكلية - خاصة الأدب وحده ، فهو الذي يرينا الجسم في نشاطه الحيوي ، وحركته الدائبة (٤٢) •

وفي يقيننا أن فكرة الرومانتيكين هذه بمنبتها الفلسفي تأتي في سلم تاريخ النقد العالمي بعد مذهب الجاحظ بثمانية قرون ، ذلك لأننا آنسنا الجاحظ (٤٣) فيما مضى لا يرى الشعر تصويراً محضاً ولا يسلكه في سلسلة الفنون التشكيلية من غير تمييز ، وانما يراه « جنساً من التصوير » اثر بيان خصائصه المميزة التي شخصها في مميزات موسيقية ولغوية أدت عنها مصطلحات (اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وجودة السبك) • وعليه فان القصيدة التصويرية في ايماءة الجاحظ تنهض بما ينهض به الفن

(٤٢) دراسات ونماذج ٧٩ - ٨٠ •

التشكيلي بوساطة أداة خاصة هي ايقاع تفاعل الوزن وموسيقى العبارات وجرس الألفاظ ومدلولات الكلمات من حدث وزمن وحركة وإيحاءات وما الى ذلك من مهارة اللغة التي تجسد المكان بأبعاده وجهاته وامتداداته وتمثل الزمن بماضيه وحاضره ومستقبله وتنقل الحياة في مشهد متكامل يتجاوب في نفوس المتلقين تجارب المعاشة الحقيقية •

ولعلنا نلحس هنا أن الجاحظ لم يسبق الروماتيين في فكرة الموازنة بين القصيدة والتصوير حسب وانما عرض هذه الفكرة عرضاً نقدياً يتجاوز المعميات الفلسفية ويتساوق في البحث البلاغي والنقدي خصائص ملموسة تنبع عن اللغة أداة الشعر •

أما الملمح الثالث الذي نوه به الروماتيون للصورة الشعرية فهو تأكيدهم أن من خصائص الشعر (أن تكون شعورية تصويرية ، لاعقلية فكرية ، فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور ، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها • وأخطر ما يحذر منه الروماتيون أن تكون القصيدة توليدات عقلية جافة أو أفكاراً منطقية ، أو حججاً ذهنية) (٤٤) وإذا عدنا هنا الى المنهج التاريخي الموازن وجدنا نظرية النقد العربي الأصيل قد سبقت في توجهاتها الخاصة الروماتيين بهذا الشأن : فالجاحظ مثلاً قد رسخ قواعده في مضمار فنية لغة الشعر وموسيقاها يوم رأى أبا عمرو الشيباني يستحسن بيتين لمجرد معناهما •

فقد روي أن هذا الشيخ سمع قول الشاعر : —

لا تحسبن الموت موت البلى

فإنما الموت سؤال الرجال

(٤٣) راجع هذا البحث .

(٤٤) دراسات ونماذج ص ٨٠ .

كلاهما موت" ولكن ذا

افزع من ذاك لذلّ السؤال

فأمر من يحضر له دواة وقرطاساً ولم يستقر به المقام حتى كتبها له
فأغاظ هذا الجاحظ وقال : (وأنا أزعّم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول
شعراً أبداً ، ولولا أن أدّخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول
شعراً أبداً) (٤٥) ثم بين موقفه من المعاني وسرد خصائص لغة الشعر التي
يرتضيها ويرأها مقياساً لاجادة الشاعر .

كما أننا رأينا عبد القاهر الجرجاني (٤٦) يحلل دور التشبيه في الاداء عن
العقول والنفوس والمشاعر قياساً وتمثيلاً على ما يحس به الناس ويألفونه في
الحياة ، فبين بذلك أن الصورة الفنية هي الصلة بين الأديب المنشئ والمتلقي
المتذوق تجري رسولاً من عنده وتتخطى الزمان والمكان خلوداً على الأزمان .
والروماتيون في استخلاصهم ذلك الملمح يمضون الى ترسيخ الملمح
الرابع للصورة الفنية فيقررون : أنها اذا كانت لا بدّ من أن تنتظم في خيط
الشعور ، فانها ذاتية ، وعليه فالروماتيون ذاتي في صورة ، لأنه يرى الطبيعة
من خلال مشاعره ويضفي على الطبيعة صبغة نفسه ، ويقابل بين مناظرها
واحساساته . ويستلزم ذلك ألا تكون الصور مجلوبة لوجوه شبه خارجي
فيها ، مثل تشابهها في الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة الى الشعور
والعاطفة ، والا فقد الشعر روحه ، وانتقل من ميدان القلب الى دائرة التفكير
أو التلاعب بالألفاظ والذاتية في معناها السابق - صبغت شعر
الروماتيين جميعاً . فذات الروماتيون محور العالم ومرآته ، ولا يعكس
فيها من العالم الا ما تؤمن هي به وكل ما يتناولونه في شعرهم محاط باطار من
ذات أنفسهم .

(٤٥) الحيوان ج ٣ / ١٣١ - ١٣٢ .

(٤٦) راجع هذا البحث .

وقد استتبعت هذه الذاتية جانباً فنياً آخر هو الأصالة فالروماتيكوي يصور ما يترأى له ولا يعبأ الا بما يراه • فاذا عصى ماتواضع عليه الناس فذلك لأنه لا يحفل الا بصوت شعوره ، وهذا هو الصدق الذاتي ، وهو أحد شطري الأصالة • وشرها الثاني هو الصدق الفني ، اذ يجب أن يرجع الشاعر في صياغة الصور الى ذات نفسه ، والى ماثير مشاعره من مناظر الطبيعة لا الى العبارات التقليدية والصور المأثورة • وهاهو ذا «فكتور هوجو» يستنكر من الروماتيكوي أن يقلد الروماتيكين بقدر ما يستنكر منه أن يقلد الكلاسيكيين «كل من قلد شاعراً رومانتيكياً ، فانه يصبح بالضرورة كلاسيكياً ، لأنه مقلد ، ويقول « هوجو » أيضاً : « يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرئ كلاسيكياً كان أم رومانتيكياً ، يستوي في ذلك شكسبير ومولير ، وشيلر وكورني • ان طفيلي العملاق لايزيد على أن يكون قزماً » ويؤكد المعنى نفسه « بودلير » في قوله : « الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور الا على حسب ما يرى وما يشعر • فعليه أن يكون وفيّاً حقاً لطبيعته هو • ويجب أن يحذر حذره من الموت أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره ، مهما عظمت مكانته ، والا كان اتاجه الذي يقدمه الينا بالنسبة له ترهات لا حقائق (٤٧) •

يحد الباحث المثبت في البحث البلاغي والنقد العربي الموروث مجمل هذا الملمح للصورة عند الروماتيكين في ثلاثة محاور :

أولها : أن الروماتيكين في تأكيدهم أصالة الشاعر وصدقه الفني في تجنب التقليد والصدور عن الابداع والابتكار لم ينفردوا فيما ذهبوا اليه ولم يرسخوا للنقد الأوربي سمةً تفتقر اليها نظرية الأدب عند العرب ، ذلك لأننا نتلقى في هذه النظرية قبل ماينوف على الف وخمسائة عام صرخة الشاعر العربي زهير بن ابي سلمى في وجه الشعراء الجاهليين المقلدين قائلًا :
ما نرانا نقول الا معاراً أو معاداً من لفظنا مكرورا

(٤٧) راجع دراسات ونماذج ص ٨١ - ص ٨٣ •

ويتهدي بصدى هذه الصرخة شعراء العربية عصرأ بعد عصر من هؤلاء الشعراء ذو الرمة الذي قال :

وشعر قد أرق له غريب أجنبه المساند والمحالا^(٤٨)
فبت أقيمه وأقد منه قوافي لا أريد لها مثالا
فشاعرنا يفتخر ها هنا بشعره الذي محضه عن العيوب ولم يجر فيه على
مثال سبقه اليه غيره وابتكره سواه^(٤٩) .

وفي ضوء هذه الأبيات وغيرها مضى النقاد والبلاغيون العرب القدامى
يتتبعون الأدباء الذين يلوكون معاني غيرهم معارة ويعيدون الألفاظ مكرورة ،
وذلك في مبحث بلاغي ونقدي عنوانه بمصطلح السرقات : وهو مصطلح ينم
في معناه اللغوي والشرعي على جريمة تقتضي قطع اليد حداً من حدود الله
ويكشف في مدلوله النقدي عن أقبح جريمة .

ومن يتتبع هذا المبحث البلاغي والنقدي منذ فجر نشأته وخطوات
تطوره يدرك الى أي مدى كان حريصاً على تجنب التقليد والمحاكاة والولع
بالابتكار والابداع وقرار الصدق الفني فضيلة للخلق الأدبي .

وتتجلى هذه الحقيقة لدى عبد القاهر الجرجاني الذي درس مبحث
السرقات على أساس نظريته بشأن الصورة وارساء ملامحها في ضوء دراسة
النظم والأسلوب ، فهذا الناقد والبلاغي المبدع ناقش المصطلحات التي وضعت
للدلالة على أضرب السرقات الأدبية وحدد مدلولاتها لتأكيد أن هذه المصطلحات
مهما تباينت مفاهيمها تؤدي في جوهرها عن السرقة وتبرزها عملاً ذمياً .

فقد تكلم على الاحتذاء من بين هذه المصطلحات قائلاً : (وأعلم أن

(٤٨) المساند (بصيغة أسم المفعول) الذي فيه عيب السناد وهو اختلاف حركة
ما قبل الروي والمحال من الكلام (بالضم) ما عدل به عن وجهه ، وأحاله
أفسده .

(٤٩) راجع دلائل الإعجاز ص ٣٠٦ .

الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه : أن يتدىء
الشاعر في معنى له وغرض : أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم والطريقة
فيه - فيعمد شاعر آخر الى ذلك الأسلوب فيجىء به في شعره فيشبه بمن
يقطع من أديمه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها • فيقال قد احتذى على
مثاله ، وذلك مثل أن الفرزدق قال : -

أترجو ربيع أن تجىء صغارها

بخير ؟ وقد أعيأ ربيعاً كبارها^(٥٠)

واحتذاه البعيث فقال : -

أأرجو كليب أن يجىء حديثها

بخير ؟ وقد أعيأ كليباً قديمها

وقالوا : ان الفرزدق لما سمع هذا البيت قال : -

إذا ما قلت فافية شـروداً

تنحلها ابن حمراء العجان

فها هنا نلمس الى أي مدى يكشف مصطلح الاحتذاء عن عيب في فن
القول ويدل على نقيصةٍ اقتضت هجاء المحتذي •

وقد نقل عبد القاهر الجرجاني عن العسكري في صنعة الشعر (ان ابن
الرومي قال : قال لي البحري : قول أبي نواس

ولم أدر من هم غير ماشهدت لهم

بشرقي سابط الديار البسابس^(٥١)

(٥٠) المصدر السابق ص ٣٠٥ .

(٥١) البسابس : الخالية .

مأخوذ من قول أبي خراش (الهندلي)

ولسم أدر من ألقى عليه رداءه

سوى أنه قد سئل من ماجد محض

قال : فقلت قد اختلف المعنى • فقال أما ترى حذو الكلام حذواً
واحداً ؟ (٥٢) •

فابن الرومي الشاعر لا يعتذر لأبي نواس لاختلاف معنى بيته عن بيت
الهندلي وهو اختلاف بين وانما يشامم مذهبه في الكلام فيصمه بعار الاختداء
ولا يراه الا سارقاً •

واذا كان هذا هو شأن الأختداء فكيف بمصطلحات السرقات الأدبية
الأخرى مثل الأخذ والسلخ والاستراق ؟ ! •

ان هذه المصطلحات وسواها التي تفرعت في تكاثر وتتابع من زمن الى
زمن في كتب النقد والبلاغة العامة وفي البديعيات والمصنفات التي تجردت
لسرقات هذا الشاعر أو ذاك ، تثبت بما لا ريب فيه ما نوهنا به من براءة نظرية
الأدب العربي الأصيل عن التقليد والحرص الشديد على الصدق الفني •
وثانيها ، ان انقطاع الروماتيين الى الذاتية والمشاعر الخاصة واتخاذ
هذه المشاعر وتلك الذاتية معياراً للحكم على صدق الشاعر وتقويم شعره من
غير النظر الى الأمور الموضوعية والمظاهر الواقعية لم يجر أيضاً لوناً متفرداً
لتاريخ النقد العالمي ، وآية ذلك أننا نلمس هذا اللون في ملامح الفكر العربي
الأصيل منذ أوائل القرن الثالث • فالمعروف أن النَظْمَ المتوفى ٢٢١ هـ خاض
في مسألة صدق الخبر وكذبه ونسب اليه قوله : (صدقه* - أي صدق الخبر -
مطابقة* حكمه لا اعتقاد* المخبر ، صواباً كان أو خطأ ، وكذبه عدم* مطابقة
حكمه له) (٥٣) •

(٥٢) دلائل الإعجاز ٣٠٥ - ٣٠٦ •

(٥٣) الايضاح ج ١/ص ١٤ •

فمصطلح الخبر الذي يؤدي عن مضمون النص حقيقة ومجازاً ويتلقف مدلول الانشاء في أساليبه المجازية يتعلق صدقه وكذبه عند النظام باعتقاد منشئه ويصدر عن ذاته ولا يخضع في ذلك لأحكام الواقع ومعايير المخاطبين والمتلقين •

ويقين أن هذا الاتجاه هو أقصى ما ينم على الاعتراف بمقياس الصدق الذاتي والأخذ به في فهم أصالة الأدب •

ويبدو أن الشاعر المبدع أبا تمام كان يؤمن بهذا المقياس ويدين به ولا يلقي بالاً الى الناس فيما ابتدع من ألوان البديع وصاغ من أساليب البيان فقد روي بشأته : أن أبا العيثل سأله مستنكراً : لِمَ لا تقول ما يفهم الناس فأجابه قائلاً : وَلِمَ لا يفهم الناس ما أقول ؟ •

اذن فشاعرنا يقول ما يحلو له مضموناً وشكلاً وينقطع بما يقول عن الناس مصدراً واستلهاماً ويرى أن الناس اذا ما أرادوا أن يلحقوا به فعليهم أن يفهموه وليس لهم أن يرغموه على تقليد ما لديهم وما يتساق مع أفهامهم • وثالثها : ان تنويه الروماتيين بطبيعة أساليب رسم الصور في أنها ينبغي ألا تكون مجلوبة لوجوه شبه خارجي فيها ، مثل تشابها في الأشكال أو الألوان ، مما لا يمت بصلة الى الشعور والعاطفة ، لم يخل منه منهج البحث العربي في الدراسات البلاغية ، فبعد القاهر الجرجاني — مثلاً — نه الى أن مجرد النقاء طرفي التشبيه في صفة لا يجعل التشبيه مستساغاً في الذوق مقبولاً في الشعور سارياً في العرف والعادة : فثبت قول البحتري : —

وبياض البازي أصدق حسناً

أن تأملت من سواد الغراب

ثم علق عليه قائلاً : —

(وليس اذا كان البياض في البازي آتق في العين وأخلق بالحسن من

السواد في الغراب ، وجب لذلك أن لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي
الألباب ، لأنه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون ، ولا أتت الغواني
ما أتت من الصدّ والاعراض لمجرد البياض ، فانهن يرينه في قبطي^(٥٤) مصر
فيأنسن ، وفي أنوار الأرض وأوراق النرجس الغض فلا يعبن ، فما أنكرن
ايضاض شعر الفتى لنفس اللون وذاته ، بل لذهاب بهجاته ، وادباره في حياته ،
وانك لترى الصفرة الخالصة في أوراق الأشجار المتناثرة عند الخريف واقبال
الشتاء وهبوب الشمال فتكرهها وتنفر منها بعينها في اقبال الربيع في الزهر
المتفتق ، وفيما ينشئه ويشبه من الديباج الموثق ، فتجد نفسك على خلاف
تلك القضية ، وتمتلىء من الأريحية ، ذاك لأنك رأيت اللون حيث النماء
والزيادة ، والحياة المستفادة ، وحيث أبشرت أرواح الرياحين وتبشرت أنواع
التحاسين^(٥٥) ، ورأيت في الوقت الآخر حين ولّت السعود ، وأقشر العود^(٥٦) ،
وذهبت البشاشة والبشر ، وجاء العبوس والعسر . . . كذلك لم يحسن سواد
الشعر في العيون لكونه سواداً فقط ، بل لأنك رأيت روثق الشباب ونضارته ،
وبهجته وطلاوته ورأيت بريقه وبصيصه يعدانك الاقبال ، ويريانك الأقبال^(٥٧) ،
ويحضرانك الثقة بالبقاء ، ويعدان عنك الخوف من الفناء^(٥٨) .

وفي يقيننا أن عبد القاهر الجرجاني في تعليقه هذا وفي تنبيهه ذاك قد
سبق الرومانيكيين بقرون متطاولة الى تحليل طبيعة الصور الفنية وتلمس
مصدرها في المشاعر والعواطف والنأي بها عن الألوان المجردة عن العواطف
والجارية في العيون آلية لاتنبض باحساس ولاتكشف عن ذكرى كما يرسخ

(٥٤) القباطي بالضم جمع قبطية ، وهي ثياب من كتان تنسج بمصر .

(٥٥) ويقال أبشرت الأرض اذا أخرجت بشرتها أي ما ظهر من ثباتها ، والتحاسين
الأشياء الحسنة جمع تحسين .

(٥٦) أقشر العود أي تخشن وتغير لونه لعدم الري .

(٥٧) الاقبال : استئناف الامر وتجده .

(٥٨) اسرار البلاغة ٢٤٧ - ٢٤٨ .

قاعدة نقدية تدعو الشعراء الى خلق الجو النفسي واشاعة الأحاسيس الذاتية فيما يصوغون من أساليب البيان •

وبهذا فان ملمح ذاتية الصورة بصدقها الفني وصدق منشئها وصدورها عن الخلق والابتكار اذا كان الروماتيون قد التقوا على تأكيده مدرسة نقدية متخصصة فان البحث البلاغي والنقدي العربي القديم لم يعد مباحث وتنويعات منهجية وفكرية أملت به وبسطت هذا الجانب أوداك من جوانبه في تفريق وملتقيات يرشدنا اليها منهجنا التاريخي الموازن •

ويظهر أن جماهير الدارسين للتراث العربي الأدبي بحثاً وابداعاً قد تجاهلوا هذه الحقيقة أو لم يفهموها من هؤلاء الدارسين المستشرق غارثيا غومث الذي زعم في فصل عقده للكلام على ابن قزمان أحد الشعراء الاندلسيين المتأخرين قائلًا : (ان الصناعة اللفظية هي موضع العناية الكبرى في الأدب العربي ، بين ثمر مقيد بالاسجاع وبين ألوان من المجازات والاشباه ، والطلاوات واللوازم ، تعوزها الحرارة والشعور ، وكأنما هي كلها عَرْض من العروض المقنعة بالبراقع حيث البسمات لآلىء والعيون أزهار بنفسجيات ، والرياحين ، والجداول سيوف ، وان القارئ ليجتهد اجتهداه بين ترجمات بير أو شاك فينوء ذهنه بما يطبق عليه من النسق المتفق المتواتر • خصور كالأغصان تنبثق من آكام الرمال ، أو شاعر يشبه نفسه بالطير الذي أثقل ندى الممدوح جناحيه فأعياه أن يطير ، أو برق يومض بين الغمام كأنه ضرام العشق في قلب الشاعر ، يتوهج من خلال دموعه ، ونصفها — أو أكثر من نصفها — قوالب منقولة يحكيها النظامون من وحي الذاكرة) (٥٩) •

لقد دحض الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الزعم وأول الصور الفنية المستقرة في الأدب العربي مجازات فقال : (والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري ، لأنه تشبيهات وأخيلة وصور مستعارة وإشارات

(٥٩) اللغة الشاعرة ص ٣٧ •

ترمز الى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هي العبارة الشعرية في جوهرها الأصيل ، ولا تسمى اللغة العربية - فيما نرى - بلغة المجاز لكثرة التعبيرات المجازية فيها ، لأن هذه التعبيرات قد تكثرت في لغات عديدة من لغات الحضارة ، وانما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة الى حدود المعاني المجردة ، فيستمع العربي الى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة الا ريثما ينتقل منها الى المقصود من معناه . فالقمر عنده بهاء ، والزهرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقة ، والطود وقار وسكينة (٦٠) .

وأياً كان مدى قوة تأويل الأستاذ العقاد في الاقناع وسريانها في البحث فانه - من غير ريب - محاولة تتم على أنه كان يرى المجازات والصور والتشبيهات في بناء الأدب العربي صيغاً موروثة أحسن مافيهما أنها لا تدل على ظواهر معانيها اللغوية ومدلولاتها الحسية وانما تتعدى هذه المدلولات وتلك المعاني وتتجاوز حدودها الى آفاق القضايا الفكرية المطلقة والمسائل العقلية المجردة .

ونحن اذ نسجل هذه الملاحظة على اتجاه هذا الناقد المعاصر المخلص للتراث العربي والمتذوق له لا نريد أن نبخس من قيمته ونطعن على محاولته بل نؤكد أن الرجل يرد على هذا المستشرق بسلاح المدرسة الكلاسيكية الأوربية التي ترى الفضيلة في القضايا الفكرية المطلقة والمسائل العقلية المجردة وتنكر على الحواس ثمارها وتعيب من الخيال صورها .

وقد رأينا في هذا الباب دارسين آخرين عرباً ومستشرقين يشنعون على الشعر العربي عموده الملتزم في الأساليب البيانية ويرون ما قيل بشأن هذا العمود دفاعاً ومدافعة تعصباً ومخاصمة ، يشكل الدوامة التي غرق فيها البحث البلاغي والنقد العربي القديم فانطوى عن تطور الحياة الفنية والأدبية

(٦٠) المصدر السابق ص ٣٧ .

مما لم يكن للعرب المعاصرين بدءاً من التوجه الى هذه المدرسة النقدية الأوربية أو تلك يقترضون منها منهجها في البحث وينسجون على منوالها صورهم في التعبير • والحقيقة أن هؤلاء القوم لم يفهموا طبيعة عمود الشعر العربي من وجهة نظر البلاغيين والناقد العرب القدامى أجمعين ، وإنما تعلقوا بعبارة أو أخرى من دراسات هذا الناقد والبلاغي أو ذلك فبنوا عليها أحكامهم العامة المطلقة بشأن المقاييس التي تحررت زمنياً اثر زمن بين يدي التراث الأدبي العربي خلقاً وابداعاً • فالمرزوقي الذي يستقبله الدارسون المعاصرون على أنه خير من بسط معايير عمود الشعر العربي وشرح مميزاته من شتى جوانبه يقول عن الاصابة في الوصف : (وعيار الاصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز • فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه فذاك سيماء الاصابة فيه) (٦١) •

فهذا الناقد العربي يحرر (عيار الذكاء وعيار حسن التمييز) لتحديد الاصابة في الوصف والوصف مصطلح يتسع في البحث البلاغي والنقدي العربي لعملية تعبير الأديب عما يعقله ويفكر فيه ويشعر به وينفعل بين يديه وتقع عليه حواسه •

ومن هنا فالرجل لم ير المحاكاة والتقليد مقياسين في هذا المضمار الفني ولم يتخذهما سبيلين لأرساء عمود الشعر العربي ، ولما كان قد اعتمد على الذكاء وحسن التمييز وهما جوهر سمات الفكر المبدع والعقل الخلاق والحس المرهف فليس لنا أن نفهم مصطلح عمود الشعر لديه — في أقل تقدير — أوتاداً موروثة ينبغي أن نشد اليها عقول الشعراء وقلوبهم فلا ينطقون الا بالسنة أسلافهم ولا يرون الا بعيون أجدادهم ، فيكررون الصور الفنية قوالب موروثة جيلاً عن جيل •

(٦١) شرح ديوان الحماسة ج ١/٩ •

ان مراجعتنا هذم لهاتيك المسائل البلاغية والنقدية العربية بالموازنة الى نظرات المدرسة الرومانتيكية الأوربية لا ينبغي أن تؤخذ على أنها تسعى الى ربط الفكر العربي بالفكر الأوربي في ميدان الأدب خلقاً وبحثاً ، ذلك لأننا نؤمن تأسيساً : أن بين الفكرين تبايناً في المصدر واختلافاً في الوسائل وانقطاعاً في الغايات : —

فالمدرسة الرومانتيكية مثلاً فيما ذهبت اليه بشأن دور ذاتية الشاعر في الخلق الفني تؤكد ان هذه الذاتية تنبع عن (الاعتداد بالفرد في وجه المجتمع وما يسوده من قيم • وهذا المضمون الاجتماعي يمس قضايا الرومانتيكيين الثورية في الدين والطبيعة والحب ونظم المجتمع جملة ، ولذا ترفعوا عن المشاركة بشعرهم في واقع حياتهم ، واعتصموا من جحيم مجتمعاتهم بجنان خيالهم ، فكانوا يهربون بالخيال ينشدون مستقبلاً انسانياً خيراً ، أو يعبرون عن أساهم وضيقهم بواقعهم ، أو يتغنون بماضي الانسانية الفطرية السعيدة ، أو بما يتمنون من العيش في بلاد نائية يصفون عليها من خيالهم ما يجعلها عالم الأحلام • وطالما تواصل الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما أسموه « البرج العاجي » لأن القطيعة المعنوية تفصل دائماً بين الدهماء وكل نفس سامية • وها هو ذا (الفريد دي فيني) يشبه انتاجه الشعري بزجاجة ، ثم يقول : (لنلقى بالزجاجة الى البحر بحر الدهماء مختومة بطابع الخلوات المقدسة اذ أن الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عوناً الا من قوة العقيدة الذاتية التي يحترق بنارها) (٦٢) •

فهذه الذاتية الرومانتيكية هي هروب عن المجتمع انتماءً وتخلٍ عن خدمته سعياً وترفع عن قيمه أهدافاً ، في حين نجد التراث العربي في شتى أعصره المتعاقبة يعتز بذات الانسان فرداً مرصوصاً في بناء المجتمع •

(٦٢) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده ص ٨٤ .

ولعل مصطلح العضو الذي يدل عليه في جسم أمته هو خير ما يصور هذه الحالة المتميزة : ففي نطاق بحثنا نظرت القبائل العربية الى الشاعر قبل ظهور الاسلام محاميها المدافع عنها والمفتخر بمجادها ، وافتخر الشاعر نفسه بدوره هذا .

وبين يدي الدين الاسلامي الحنيف صور القرآن الكريم الشاعر انساناً سوياً يلتزم مبادئ في الايمان والعمل ، وفيما أتى بعد ذلك من عهود قديمة ومعاصرة سطع الشاعر العربي في اطار من الانتماء اذا اختلفت ألوانه فانه يشير اليه انساناً ايجابياً . ومع هذا فان هذا الانتماء لا يعني الذوبان لذاتية الشاعر وانما يعني أن هذه الذاتية تستقل في حدود الصدق في التفكير والصدق في التعبير ثم تسهم في الحركة العامة في المجتمع على هدى من القيم الموروثة والمتجددة تحقيقاً لرسالة الأدب في الالتزام . اذن فالشاعر العربي في ذاتيته ينتمي الى الناس قائداً ويعبر عن شخصيته في هذه القيادة رائداً ونتاجه الشعري لا يبدء من أن يكون مبتدعاً مبتكراً اذا ما أراد أن يؤدي رسالته . واذن فالبحث النقدي والبلاغي العربي قد تناول جوانب هذه الذاتية وبسط معاييرها وحل نماذجها في مضمار الصور الفنية على نحو متميز من الاصاله مصدراً وأسلوباً وغايات .

اللغة الفنية في اتجاهات المدرسة الواقعية والنظرة العربية الى الشعر :-

وتمضي حركة النقد الأدبي الأوربي مع رسوخ المدرسة الرومانتيكية مستندة الى أساسها اليوناني الموروث وفي جو الاتجاهات الفلسفية والفكرية التي تتمخض عن الظروف المادية والاجتماعية والسياسية التي أحاطت بها ، فتتلفق من خضمها الزاخر المدرسة الواقعية أدباً ودراسة .

والواقعية ترجمة عربية للفظه ريالزم Realisme ، ومع ذلك فان مدلولاتها في الدراسات النقدية العربية المعاصرة متنوعة لا تكاد تلتقي على مفهوم محدد .

وبالرجوع الى تاريخ الفكر البشري والآداب الانسانية الكبرى نجد :
ان الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة ، وكان التعارض قائماً
بينها دائماً ، والمثالية آيديالزم Idealisme . وكانت كل منهما تمثل
وجهة نظر فلسفية خاصة الى الحياة والأحياء فالواقعية ترى الحياة في أصلها
شراً ووبالاً ومحنة في حين تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة ، ولكنه اذا كان
الفلاسفة قد فطنوا الى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية ، وتعصب لكل
منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية في الفلسفة ، فان
هذا التعارض لم يمتد الى الأدب ليخلق فيه مذهباً واقعياً الا في القرنين الثامن
عشر والتاسع عشر (٦٣) .

وفي ملاحظتنا : ان المدرسة الواقعية في الأدب قد انبثقت من مضمار
المدرسة الرومانتيكية واتخذت منها اتجاهاً مناقضاً في المضمون والشكل : -
فالمدرسة الرومانتيكية قد مهد لها روسو في فرنسا مؤمناً بالمثالية التي ترى
ان الانسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضرية هي التي
أفسدته : أما المدرسة الواقعية فقد هيأ أفكارها الرئيسية فولتير الذي يسخر
في قصائده المسمومة : أحاديث عن الانسان وفي قصصه امثال كانديد أي
السادج اكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التي كان الشعراء الانجليز من
أمثال بوب وشافيسبري قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الانسان ، وأنه ليس في
الامكان أبدع مما كان . ويرى فولتير في مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء ويتخذ
من كانديد مجالاً لاظهار ما ينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من
مآزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم .

اذن فالواقعية نقيضة الرومانتيكية في منطلقاتها الفلسفية والفكرية ،
وتتضخم هذه الحقيقة على أيدي أدباء المدرستين ونقادها وتتجسد في الجنس

(٦٣) راجع الأدب ومذاهبه ٨٢ - ٨٤ .

الأدبي بناءً ولغةً مقررة : (اذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر لأدبها ، فان الواقعية آثرت النثر بالضرورة • فهي لم تنشأ شعراً ولم تنظم قصائد ، وانما كتبت قصصاً أو مسرحيات ثرية) (٦٤) •

كانت للأدب الواقعي في مضمونه واسلوبه الثري مبادئه النقدية في بناء الصورة الفنية ، ولعل تلمس هذه المبادئ يقتضي مسابقة ذلك الأدب في ترسخ أسسه مصدراً ولغة •

وهذا الأمر يقتضي الوقوف مع الكاتب الفرنسي أو نوريه دي بلزاك الذي ترك أكبر موسوعة في الأدب الواقعي وهي تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها الى مجموعات : اولها : مناظر الحياة الخاصة • ثانيها : مناظر من حياة الاقليم • ثالثها : مناظر من الحياة الباريسية • رابعها : مناظر من الحياة السياسية • خامستها : مناظر من الحياة الحربية • سادستها : مناظر من حياة الريف (٦٥) • ولعلنا نلاحظ من هذه المجموعات أنها تتخذ الحياة مصدراً لها وتتوزع في مناظر يؤدي كل واحد منها عن جانب من جوانب هذه الحياة • وصاحبها المنتج في فلسفة صياغة مناظر الحياة كان يرى سنة ١٨٣٠ (ان جميع الترتيبات الممكنة تبدو مستهلكة ••• وجميع الأوضاع مستنزفة) في النوع الخيالي • فكيف نجد هذا النوع ؟ أننا نستطيع ذلك بالتفاصيل : (ان الكاتب يعتقد اعتقاداً جازماً ان التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداءً من الآن قيمة اعمال أدبية تدعى اصطلاحاً روايات) • وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة ، لا من التاريخ ، ولا من الخيال اللذين ليسا سوى اطار للعمل الأدبي •

انها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجي مبعثرة في الزمان والمكان • ولا يعمل الروائي عملاً شخصياً الا بتنظيمها واعدادها بحسب

(٦٤) المصدر السابق ص ٨٤ •

(٦٥) راجع المصدر السابق ص ٨٦ •

التصميم الأدبي ، ويجمعها بالنسبة لحادثة ، أو في شخص حيث يكتشف الهوى الذي يبرر وجودها في الرواية . ان هذا الترتيب الموفق للتفاصيل هام يعطي (هذه المسرحية الكاملة) التي يجب أن تؤلف الرواية الحقيقية . ولكن ، أين نجد هذه التفاصيل الحقيقية ؟

اتنا لا نجدها في العالم ، ولا في المجتمع الراقي ، حيث محا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجدها في « المستشفى أو في دراسات رجال القانون ، حيث يوجد مجتمعاً كل ماهو مضحك وكل ماهو مفرح في عصرنا » (٦٦) .

ولعلنا نلاحظ من هذا كله أن المدرسة الواقعية تلتقي مع المدرسة الكلاسيكية في تحديد مصدر الأدب ووضع اليد على يناييعه ، ذلك لأن هذه يناييع وذلك المصدر هي الأمور الموضوعية التي تشكل العالم الخارجي ولا تترى عن ذات الأديب وشخصه كما هي الحال في فلسفة المدرسة الرومانتيكية .

وعمل الأديب الواقعي يتساق مع عمل الأديب الكلاسيكي حسب مفهوم أرسطوطاليس عن المحاكاة .

فالمعروف أن أرسطوطاليس فسر المحاكاة بتصوير الأحداث الموضوعية الهزلية في الكوميديا والمأساوية في التراجيديا باتمام هذه الأحداث وترتيبها وتنسيقها والابتعاد عن التقليد الآلي للكون .

وعليه نجد بلزاك يقرر : أن الرواية الواقعية هي عودة الى أدب جدودنا « الصريح » ، وهي التي ترجع بأدبنا الى طريقه التقليدية . فعلى الروائي أن يصف المجتمع الفرنسي كما هو ، بفكر موضوعي وكامل على قدر الامكان ، من غير أن يحاول جعله مثالياً ، مهما كانت احتجاجات الجمهور الذي يخيفه ان يرى نفسه مرسوماً كما هو في الحقيقة .

(٦٦) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص ٢٣٧ .

ومن هذا التصوير الواسع للمجتمع المعاصر تتحرر قاعدة نقدية تذهب الى أن الروائي يجب أن لا يكون رساماً فقط ، بل أن يكون الى ذلك عالماً وفيلسوفاً (٦٧) .

ومع هذا فان الروائي يبقى صدى صادقاً أميناً لواقعه ينقله بأحداثه وبلهجات شخصية .

وفي ضوء هذه الحقيقة سجل تاريخ النقد الأوربي على المدرسة الواقعية .

انها أهملت الصورة الفنية في اسلوب الرواية وحررت لغة هذا الاسلوب من قواعدها في سمو التعبير وفصاحة الكلمات وجودة السبك .

وهذا أمر متوقع مادامت الرواية الواقعية تتحدث بلسان الطبقات الفقيرة والفئات المسحوقة التي حرمتها أوضاعها الاقتصادية ونظام مجتمعها الرأسمالي من التعليم وقطعت الصلة بينها وبين عالم الرقي الفكري والعقلي وصيرتها كائنات لا تستطيع في الحياة أن تفعل شيئاً سوى الكد المستمر المتواصل لاقامة الأود والتمكن من العمل .

وأياً كانت الأسباب التي أدت بالمدرسة الواقعية الى هذا الموقف من الصورة الفنية وأدوات خلقها من خيال خلاق وذوق راق وفكر متفائل ولغة مبدعة فان الباحث المثبت يسجل بينها وبين البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل مفارقتين رئيسيتين : -

اولاهما : فكرية عقدية تتمثل في أن المدرسة الواقعية لم تر من الحياة غير جانبها المظلم فلم تسمع في الوجود صوت الخير ولم تحس بالتفاؤل وصورت فقط الوحش الكامن في الانسان (وهو ذلك الوحش الذي عبر

(٦٧) المصدر السابق ٢٣٨ .

عنه الفيلسوف الانكليزي الواقعي هوبز بقوله : « ان الانسان للانسان ذئب ضار » (٦٨) .

أما البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل فليس له أن يتجاهل تراث الأمة العربية الذي يستقي من القرآن الكريم في تنويحه بالشعراء الملتزمين (الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا) (٦٩) .

فهولاء الشعراء بحكم ما هم عليه ينبغي أن يروا الحياة كما هي بخيرها وبشرها فيمجدون الخير ويتحدثون بنعمه ، استجابة لقوله تعالى (وأما بنعمة ربك فحدث) (٧٠) ويحاربون الشر عاملين الصالحات حتى ينتصروا عليه من بعد ظلم .

وثانيتها : لغوية فنية تبرز في ان المدرسة الواقعية لم تحفل باللغة تراثاً موروثاً ينبغي الحفاظ عليه وانما أسلمتها للحياة اليومية التي فاضت عليها بعوامل التغيير والتبديل حيناً بعد حين وأصبحت متباينة في مفرداتها ونحوها من فئة الى أخرى ومن وقت الى آخر .

في حين أن البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل تمسك باللغة العربية الفصيحة موروثاً من شوامخ الأدب العربي قبل ظهور الاسلام ومن القرآن الكريم والآثار التي ثقلت هذا الكتاب العزيز وتلك الشوامخ كلماتٍ ونحواً وقواعدٍ في ترسيخ أدوات لبناء الصورة الفنية تشبيهات ومجازات واستعارات وكنايات . حقاً ان بعض النقاد المتأخرين في المدرسة الواقعية بعد بلزاك قد أتبهاوا الى ما آلت اليه اللغة الفنية في الرواية الواقعية بيد أن انتباههم يجسد خطوات أبعدتهم عن مبادئ مدرستهم ، فالناقد والأديب شات فلوري الذي

(٦٨) الادب ومذاهبه ص ٨٥ .

(٦٩) راجع سورة الشعراء الآية ٢٢٧ .

(٧٠) سورة الضحى الآية ١١ .

تعود كتاباته الأولى الى سنة ١٨٤٣ قد أخذ على اساتذته الواقعيين جنوحهم عن اللغة الفنية وغرقهم بين لجج الحياة التي أرغمتهم على اللهجات العامية والكلام اليومي والاسلوب التقريري ورسم الأحداث بعبارات محاضر المحاكمات في الجرائم وسجلات مستشفيات المجانين والمعتوهين .

ومن هنا فقد رغب شان فلوري مع بودلير في تأسيس صحيفة جديدة تكون صوت الواقعية الصافية ومصطلح الصافية نعتاً للواقعية هاهنا - يعني العودة الى الصورة الفنية التي هي حياة الأدب (وهي تنطوي دائماً على نوع من الصلة بالواقع . ولكن لن تبلغ بأحد السذاجة أن يقيم الأدب بعامة ، والشعر الغنائي بخاصة . على أساس دقة صوره ومضموناته المتعلقة بالواقع الخارجي في التعبير عن هذا الواقع ومطابقته مطابقة تامة . لقد كان من حق الأدب دائماً أن يغير الواقع ، ويعيد بناءه ، ويضيف منه بالتلميح الموجز أو يوسع فيه بالخيال الرحب ، ويجعل منه وسطاً يعبر عن الوجدان أو رمزاً لموقف شامل من الحياة) (٧١) تمثل ملاحظات شان فلوري مرحلة انعطافية تفرقت بين يديها المدرسة الواقعية الى اتجاهات : -

اولها : اتجاه الواقعية الانتقادية وهي الواقعية التي تصور مشكلات الواقع ومعضلاته بأسلوب يميل الى شيء من المبالغة والتهويل بغية التنفير منها والسعي الى القضاء عليها .

وثانيها : اتجاه الواقعية الموضوعية وهي الواقعية التي تستقي موضوعاتها من بطون الكتب ، بدلاً من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامها وحل طلاسمه .

وثالثها : الواقعية الاشتراكية وهي الواقعية التي ترى : ان واقع النفس

(٧١) ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر ج ١/ ص ١٣٤ .

الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي وتذهب الى أن الأدب ينبغي أن يتناول مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لا يقاظ وعي الجماهير ودفعها الى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى (٧٢) .

المدرسة البرناسية والشكل الفني :-

تلتقي هذه الاتجاهات الواقعية - من غير ريب - على الأساس الفكري الذي صدرت عنه المدرسة الواقعية ، ذلك لأن موادها الموضوعية تفيض من العالم الذي يحيط بالأديب وتجري حوله ولا تمت الى شخصه نفساً وعاطفة ووجداناً ذاتياً .

ومن هنا فان تبعثرها في تلك الخطوط العامة يكشف عن مفارقات شكلية لم تستطع الاستجابة الى دوافع الفن الابداعي الذي اذا كان لا بد من التزامه وحمله رسالة فكرية وعقدية لصالح مبدأ اجتماعي وقضية دينية وفكر سياسي ينبغي عليه في الوقت ذاته أن يكون أداة بيد عبقرية الفنان الذاتية التي تومض في معترك الحياة قائدة ورائدة ولا تلتصق بواقع الحياة ظاهرة عامة .

لقد تعالت في ضوء هذه الملاحظات دعوة فنية ارتدت على الواقعية وانتفضت في وجهها وجرت في رسائل (فلوير) (٧٣) بعد سنة ١٨٥٠ ، فانكرت أن تكون الرواية متضمنة أخلاقية واضحة ، وأن تمجد قضية سياسية أو اجتماعية ، أو دينية . فالرواية بوصفها نوعاً أدبياً ، تخص الفن ، كالرسم والموسيقى ، أو الشعر ، وعليه فان (الروائي الذي يضع الرواية في خدمة قضية ما ، لا يخون واجبه كفنان وحسب ، بل انه يسف بالفن ، ويجعله مبتذلاً ، ويجعل منه - شاء أم أبى - وسيلة بدلاً من أن يكون غاية ،

(٧٢) راجع الأدب ومذاهبه ص ٨٢ .

(٧٣) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ص ٢٤٣ - ص ٢٤٤ .

ووسيلة مفيدة للوصول الى غاية هي غالباً تفعية) ! وفي ملاحظتنا أن هذه الدعوة تستوي بتفاصيلها ردّ فعلٍ معاند للمدرسة الواقعية وان كان صاحبها (فلوير) من النقاد الذين انتموا يوماً ما الى المدرسة الواقعية وشرعوا قواعدها النقدية . وهذه الحقيقة تكشف لنا ما نوهنا به مراراً من أن المدارس النقدية الأوربية جميعها تنهض وتتلاشى على أساس قانون الفعل ورد الفعل . وقد يحق لنا أن تفسر هذه الحقيقة — هاهنا بعاملين : —

اولهما : ان هذه المدارس النقدية الأوربية تعود في ولادتها الى الدراسات النقدية اليونانية والرومانية الغريبة في نشأتها وتطورها منهجاً ومادة وغاية عن مجتمعات هاتيك المدارس التي كان ينبغي أن تتشكل أفكارها وأهدافها في عالم الفن مستجيبة لسنن حياتها الخاصة .

وثانيهما : ان هذه المدارس النقدية يوم بدأت تقليدية في البحث الكلاسيكي سلمت زمامها للمناقشات الفكرية المجردة التي تنعكس عن الهزات الاجتماعية والانتقابات السياسية ، فأمست أصداء نظرية تنبثق عن نزعة آنية وتلبي حاجة عابرة ففقدت بذلك دورها القيادي والفكري والفني على هدى من نظرية لها مبادئها ومنهجها وغايتها .

ان الباحث اذ يرصد هذين العاملين ويضع اليد على نتائجهما ليس له الا أن يؤكد مايميز نظرية النقد الأدبي العربي الأصيل عن المدارس النقدية الأوربية مقررأ : ان هذه النظرية ولدت أصيلة في منبت حياة الأمة العربية بشتى مجالاتها وتطورت خطوة خطوة مستمدة شواهداها من تراث أدبي أصيل سعى دائماً الى قيادة المجتمع ولم يلق مجاذيفه الى يد الواقع ليقوده ويثجري فيه مايشاء من العبث بلغته الفنية ومضامينه العقدية .

يحدثنا تاريخ النقد الأوربي بصدق وصراحة عما نستنتجه هاهنا ، فيبين أن المدرسة الواقعية أنجبت المدرسة البرناسية مناقضة لها في كل شيء .

ومخالفة في الوقت ذاته المدرسة الرومانتيكية • والبرناسية مصطلح يرجع في أساسه الى اسم جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان ، وهو الجبل الذي تقول أساطيرهم ان آلهة الشعر كانت تقطنه •

اذن فهذه المدرسة الأدبية والنقدية تقتبس جذورها من اليونان وتستوحي روحها من أساطير اليونان ، مما نستطيع أن نسجل عليها أنها يونانية في جوهرها أوربية في صراعاتها الفكرية والفنية • ويحدثنا تاريخ النقد الأوربي أيضاً أن ميول هذه المدرسة الفنية اتخذت اسم البرناسية علامة مميزة لها في سنة ١٨٦٦ ، بعد نشر البرناسية المعاصرة ،^(٧٤) (وهي مجموعة من أعمال أربعين شاعراً ، جمعتهم بعض الضغائن المشتركة ، اكثر مما جمعهم مثال أعلى مشترك)^(٧٥) •

ويومئذ هذا الحديث الى أن هذه المدرسة لم تكن تمتلك قواعد نقدية راسخة بشأن مفهوم الأدب وسيلة وغاية : تفصل بدقة منهجية خطوات نشوئها وتطورها واحتفاظها بكيان مستقل • وسوف نلمس مصداق هذا في أن أتباعها المؤسسين قد تفرقوا شيعاً وقبائل واتخذوا اتجاهات أدبية أستندت اليها مدارس أدبية ونقدية جليلة •

ومع هذا فان الدعوة النقدية الرئيسة التي تظل المدرسة البرناسية بها خيمتها تصوغ نفسها في شعار يقرر : ان الفن للفن • ان هذا الشعار في ذاته رد فعل معاكس لشعار المدرسة الرومانتيكية في ان الفن لذات الفنان كما أنه نقيض لشعار المدرسة الواقعية في أن الأدب للشعب •

يقتضي فهم طبيعة هذا الشعار الإشارة الى أن في سنة ١٨٣٠ كان فلاسفة كثيرون من أتباع سان سيمون ، ومن أتباع فوربييه • خاصة ، يوصون الشعراء

(٧٤) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٠١ •

(٧٥) المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ص ٢٥٧ •

بالمساهمة في الجهد العام الذي يبذله المفكرون لتحسين الوضع الانساني ، وبوضع كلمتهم في خدمة التقدم الاجتماعي ، وكان فكتور هوغو هو أول من أجاب على هؤلاء بنشر (كتاب عديم الفائدة من الشعر الصافي ، يلقي وسط مشاغل الجمهور الصارمة) (٧٦) .

لقد دعم تيوفيل غوتيه تلميذ فكتور هوغو ملاحظة أستاذه تلك منذ سنة ١٨٣٠ وفاض في بسطها وشرحها وأتبعه ليكون دي ليل فاتتها الى أن العمل الفني يختلف عن مفهوم التقدم الاجتماعي الذي يتوقف على التقدم المادي ، ولا فائدة منه على الاطلاق في الحقل الاجتماعي والسياسي ، وفي حقل العمل بوجه عام . كما انهما حقدا (على مارتين وموسيه على الخصوص لا لأنهما يغنيان سويدياءهما واحزان جبهما ، بل لأنهما يهملان الكمال في الشكل ، على حساب التفطيش عن تأثير سهل على حساسية القارئ) (٧٧) .

ومن هنا فاذا كان الفن عامة والشعر خاصة لا يستطيع أن تكون له أي فعالية في التعبير عن الذات والتأثير على الجمهور فانه (ترف وهو ككل ما هو ترف ، تكمن قيمته في جمالة لا في فائدته الدقيقة) (٧٨) .

لقد فلسف غوتيه هذه الآراء فلسفة جدلية تؤكد أنه (لا يوجد الجمال الحق الا في مالا فائدة منه ، كل ما هو مفيد هو سمج ، لأنه تعبير عن حاجة ما ، وحاجات الانسان هي دنيئة ومقرزة كطبيعته المسكينة المعقدة .. وكل فنان يقترح شيئا آخر غير الجمال ليس فنانا في نظرنا) .

والسؤال هاهنا يستفسر قائلاً : حل يعني هذا ان عبادة الجمال الصافي لا يكون لها تأثير أخلاقي ؟

(٧٦) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ٢٥٨ .

(٧٧) المصدر السابق ص ٢٦٠ .

(٧٨) المصدر السابق ص ٢٦١ .

يجيب غوته قائلاً : كلا (ليس الجمال خادماً للحقيقة ، إذ أنه يحتوي الحقيقة
الالهية والبشرية • أنه القمة المشتركة التي تنتهي إليها طرقات الفكر) • وفضيلة
الشعر الممدنة والاخلاقية تكمن فقط في الصفة السرية التي يملكها الجمال
بالسمو بنفس من يتأمله وإذا سألنا غوته ولكن كيف تصل الى هذا الجمال ؟
يجيب قائلاً نصل اليه بعمل الشكل وحده^(٧٩) • ومصطلح الشكل هاهنا مهما
اتسع مدلوله ليضم اليه خصائص الألفاظ والجمال والبناء العام الموسيقية
والتركيبية والبلاغية – (يرد الشعر الى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور
والأخيلة الجميلة في ذاتها)^(٨٠) •

إن هدف الشعر عند البرناسية في هذه الحدود عودة الى الرومانتيكية
في عبادتها للخيال وثماره التي هي الصور الفنية ، وعليه فإن هذه المدرسة
لا تكاد تقدم لنا جديداً في مضمار بحث الصورة الفنية على أيدي قادة مدارس
النقد الأدبي الأوربي •

وقد تكون هذه الحقيقة هينة في تقويم أهمية المدرسة البرناسية خلال
تاريخ النقد العالمي بيد أنها تستوي حكماً حاسماً عليها بالانعكاس عن النقد
الأدبي الاغريقي اذا ما درسناها في ضوء المنهج التاريخي التحليلي ، ذلك
لأن البرناسية في تسميتها التي رأيناها ترجع الى جبل يوناني تقيم آلهة الشعر
في قمته انما تستمد مفاهيمها في الجمال المطلق من افلاطون وتصور الشعراء
من حيث تدري أولاً تدري أتباعاً لهذه الالهة ، وهؤلاء الأتباع في نظر هذه
المدرسة مهما كانوا واعين مدركين لصناعتهم الشكلية الا أنه في النهاية ليست
لهم أية غاية من وراء هذه الصناعة ، ومن هنا فانهم في نظر افلاطون خائبون
ينبغي عليهم أن يرحلوا عن مجتمعهم • وفي هذه المسألة التاريخية الفكرية
لا بد من أن ننوه بما يمتاز به البحث البلاغي النقدي العربي الأصيل الذي

(٧٩) راجع المصدر السابق ٢٦٢ •

(٨٠) الأدب ومذاهبه ١٠٢ •

لم يجرد الشاعر مطلقاً من غايات ولم يغمض عيناً عن مهارته التعبيرية لغة فصيحة وثماراً فنية تتحقق في ضوء قواعد علوم اللغة العربية •

تهشم مقومات اللغة الشعرية بين يدي المدرسة الرمزية :-

ومهما يكن من شيء فإن تاريخ النقد الأدبي الأوربي يحدثنا — كما قلنا — بما كانت تحمل المدرسة البرناسية الغربية في نشأتها الهشة من عناصر تفرقها وتبعثرها •

فالمعروف أن أمزجة منشئها كانت متباينة مما أدى ذلك الى نتيجة حتمية هي أن أسماءهم المختلفة قد اتصلت بعدة مذاهب أدبية استوت على سوق المدرسة البرناسية فيما بعد بل تعارضت أحياناً ، فمنهم (شارل بودلير) الذي هو من رواد المدرسة الرمزية ، ومنهم تيوفيل جوتييه الذي يقرن اسمه بمذهب الفنية^(٨١) ، ومن هنا فإن تاريخ النقد الأوربي يقرر : أن الرمزية لا تستقر على نظرية واحدة وانما تتشعب بها السبل في نظريات متعددة •

وهذه النظريات المتعددة ترجع في منبتها الفلسفي الى مثالية افلاطون التي كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور رموز الحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس • كما أن الحركة العلمية الوضعية التي ظنت في العصور الحديثة أن في مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية ، وبالعقل الواعي الى حقائق الأشياء فإن هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك في ذاتها وانما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة الى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك الأشياء • فأى شيء خارجي ، لا يستمد وجوده الا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه وفيما عدا هذه الصورة لا يُعَدُّ له وجود خارجي •

(٨١) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٠١ •

وقد خاض في مسألة الوجود الخارجي للأشياء ووجودها الذهني العالم النفسي أيضاً ، فاكتشف أن عقلنا الواعي عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة في هذا العالم . وعكسنا الصور المخترنة في هذا العقل الواعي هي الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعي يوجد حقل فسيح من العقل اللا واعي أي العقل الباطن . وعلى كشف مجاهل هذا اللا واعي أخذت تتوفر مجهودات المفكرين (٨٢) .

لقد استمد الأدب الأوربي ونقده من هذه المساحة الواسعة من النظرات الفلسفية والآراء النفسية فتشكلت ملامح المدرسة الرمزية التي ظهرت بوادرها فيما كتب فرلين في فن الشعر بين سنة (١٨١٧ - ١٨٧٣) منتفضاً على البرناسية فرأى : (أن على الشعر أن يقترب من الموسيقى أكثر مما يقترب من النحت والرسم ، وعليه شأن الموسيقى أن يوحى لا أن يرسم أو يصور الخطوط والأشكال ، أما الكلمات ، وهي بعيدة عن أن تطمع في الدقة التي هي المثال الأعلى للنثر الوصفي أو التحليلي ، فيجب الاستعمل « بلا شيء من الخطأ » إذ أن القوة الشعرية تكمن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى (٨٣) .

وقد يبدو فرلين في مذهبه هذا معتدلاً إذا ما وازنا بينه وبين رامبو الذي انتشرت آراؤه بشأن خلق عالم جديد بوساطة الشعر في سنة ١٨٩٢ : فرلين وإن كان قد قرن بين الشعر والموسيقى وأتاح شيئاً من الحرية في اشتقاق الكلمة الشعرية وصياغتها على غير قواعد صارمة أبقى للغة وقواعد العروض في الوزن وبناء القافية دورها الذي ينبغي على الشعراء تقيله والاستجابة إليه .

أما رامبو فقد تغافل عن هذا الدور وأكد ضرورة ثورة الشعر في

(٨٢) راجع الأدب ومذاهبه ١٠٨ - ١٠٩ .

(٨٣) المذاهب الأدبية الكبرى ٢٧٤ .

نمقوماته كافة كلماتٍ وجملاً وأوزاناً وقوافيَ لتخلق العالم الغريب من
الأحاسيس والانفعالات •

ومما يعنينا من هذا أن رامبو قد أخرج الكلمة من وظيفتها المعجمية
والدلالية وصورها نعمة موسيقية ، تلونها حروفها الصوتية ، وتضع فيها
الحياة حروفها الساكنة • وبهذا يرى هذا الشاعر أنه قد أعيدت للعنصر الأول
في الفن قيمته الخاصة ، ووُجّه الانتباه الى اللفظة ، التي هي الواقع الحقيقي
للشعر ، والتي كثيراً ما استعملت كأداة طيعة وبلا قيمة خاصة لصالح الفكر أو
الانفعال • وكان في هذا تجديد ادخال السر في الكلمات ، في حين لم تعمل
الرومانسية على ادخاله الا في الأشياء (٨٤) •

ويمضي مالارمي بالرمزية خطوة أبعد في كتابه (الهديان) الذي جمع
بين دفتيه مقالات وابحاثاً في الشعر والموسيقى ومزق الوشائج بين الشاعر
والواقع فهو يأسف (لأن الكلمات لا تستطيع أن تؤدي معناها برنينها وحده
ولكن :) بيت الشعر المؤلف من عدة ألفاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة ،
جديدة ، غريبة عن اللغة ، ساحرة •••• ترفض ، ، بلمحة سامية ، الصدفة
الكامنة في الألفاظ على الرغم من عملية تقويتها متعاقبة ، في المعنى وفي الرنين ،
وهي تدهشك كأنك لم تسمع في حياتك مقطعاً عادياً هكذا بليغاً وفي الوقت
نفسه ، فان تذكر الشيء الموصوف يستحسّ في جو جديد (٨٥) •

فها هنا لا تنقسم الكلمة عن معانيها ومدلولاتها كافة حسب وانما ترتفع
الحدود النحوية بين الجمل في بناء البيت أيضاً فاذا موضوع البيت الشعري
الذي يتناول بسط فكرة ووصف أشياء ينقلب رأساً على عقب ويمضي ليصور
أحاسيس وانفعالات جديدة كل الجدة •

(٨٤) راجع المصدر السابق ص ٢٧٥ - ص ٢٧٧ •

(٨٥) المصدر السابق ص ٢٧٧ •

وعليه فان اللغة الشعرية لم تعد عند مالارميه تقدم صور الأفكار والأشياء وانما توحى بمشاعر تجاه تلك الأفكار وهذه الأشياء ، فينتهي دورها في الابانة والافهام ويتولى دوراً آخر هو احداث موسيقى تدركها الأذن قبل أن يعيها الفهم •

ان تاريخ النقد الأوربي حين يشير الى اولئك الشعراء والنقاد رواداً للمدرسة الرمزية بجذور شتى نظرياتها يرى أن هذه المدرسة ولدت يوم نشر مورياس في ملحق الفيغارو الأدبي في الثامن عشر من أيلول سنة ١٨٨٦ ، رسالة بشأن الكلمة وتعبيرها عن الشيء •

واقترح فيها مفهوماً شعرياً يحل محل البرناسية ، كما حلت هذه محل الرومانسية ، وقدم بودلير ومالارميه وفرلين اسياداً لهذا المذهب : قدم الأول لانه (الرائد الحقيقي) ، والثاني لأنه وهب الشعر « معنى السر وما يفوق الوصف » والثالث لأنه (حطم قيود الشعر القاسية) •

لقد صور الشعر عدواً للتعليم وللوصف الموضوعي ، وراه في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر ، وهو يعبر عنها بمشابهات خارجية • ومن هنا فالرمزية تحافظ على ذاتها من ناحيتين فلا ينبغي أن تمثل الغرض الخارجي من أجل نفسه ، ولا أن تعبر عن « الفكرة في ذاتها » •

أما اللغة الشعرية فأكد مورياس أنه ينبغي أن تكون لغة صحيحة في مؤادها ولكنه يترك للأسلوب حرية كبرى ، فهو يريد « نموذجياً ومركباً » • العبارات المتناسكة بالتناوب مع العبارات ذوات الضعف المتموج والحشو البليغ ، والاضمار العجيب ، والتغير في التركيب المفاجيء المتردد ، والاستعارة الجريئة المتعددة الألوان •

واذا تذكرنا هنا مانبه اليه مورياس من ضرورة اختيار الأوزان التي تحقق ايقاعاتها الموسيقى تشير قوافيها العنيفة الألحان علمنا أن الشعر في

مفهومه قد أضحى ضرباً من الموسيقى وأنه لم يعد فناً لغوياً يؤدي عن أفكار محددة •

وتتمثل هذه الحقيقة في أن أناتول فرانس حول إعلان مورياس عن الرمزية في تقده إياه ، الى قانون واحد هو : « لاتصف شيئاً ولا تسم شيئاً » ، واعلن عن الغموض الذي ينتج عنه بالضرورة •

وفي هذا الجو من تجاهل دور اللغة الشعرية بشتى أبنيتها من جمل تقريرية وصورٍ معبرة موحية انسلخت في سنة ١٨٨٦ عن رمزية مورياس رمزية رنيه غيل ، وملخص هذه الرمزية بشأن دور الكلمة في التعبير وأهمية الصورة الشعرية في التأثير ، يتمثل في أن الموسيقى الآلية هي أكثر الفنون جدارة بتفسير هذا التحول الخالد للانفعال ؛ وعلى الشعر أن يقلدها •

ومعنى هذا أن اللغة الشعرية مظهراً وحيداً هو المظهر الصوتي والتشخيصي الرمزي ، مما ينبغي على الشاعر أن يختار الكلمات التي تتكاثر فيها ، هذه أو تلك ، من النغمات الصوتية : ان الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق ، القيمة المؤثرة في ذاتها ، قيمة النغمة ، والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنانة بالفكرة ، وبالأفكار التي تولد ، تنتج حتى من تكوينها نفسه موسيقاها الخاصة وإيقاعاتها •

يحلل « رنيه غيل » بناء الكلمة تحليلاً صوتياً ويستخلص قيم الأصوات المحركة والصامتة ويضع ازاءها ماتؤدي من قيم مرئية وسمعية مما نفهم أنه يسقط مدلول الكلمة في تلمس دور اللغة الشعرية في الافهام والتأثير (٨٦) •

يمضي (غوستاف كاهن) في هذا الاتجاه بخطوات سريعة فيعلن في سنة ١٨٩٧ عن مذهب الشعر الحر الذي يحطم أي قيد لا يوسع المجال

(٨٦) راجع المذاهب الأدبية الكبرى ٢٨١ - ٢٨٦ •

لموسيقى الشعر وإيقاعه وسيلة للتعبير عن أعمق العواطف وأرحب المشاعر فلا يدين للأشكال الشعرية التقليدية بأي أهمية ولا يتقيد بذوق الجماهير معياراً لخلق النموذج الأعلى للشكل الشعري الذي يقطع الصلات كافة بينه وبين النثر (٨٧) .

والمعروف أن المدرسة الرمزية في ثورتها على اللغة الشعرية والأشكال الشعرية لم تقف عند حد وانما توائمت بين أيدي النقاد الفرنسيين في أوائل القرن العشرين تاركة أصداؤها في أوربا وغير أوربا .

وبدهي أن بحثنا لا يتسع لملاحقة هذه المدرسة الأدبية النقدية في تفاصيلها كافة ، ومن هنا يكتفي بتساؤل : يستفسر عن دور اللغة ووظيفة الأدب في مفهوم مشرعيها النقاد والأدباء السائرين في ضوء أيما اتها ؟ .

يجيب تاريخ النقد الأوربي عن هذا التساؤل مقررأ : ان الرمزيين ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا انها لاتعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج أو كونها من الجمع بين أشتات من الصور التي تلقيناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لاتصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وانما تصبح وسيلة للإيحاء .

ولما كانت اللغة هي وسيلة الأدب وأداته التي تميزه عن سائر الفنون فان وظيفة الأدب تحددت على أساس هذه الأداة وتلك الوسيلة .

ومن هنا رأى الرمزيون أن الأدب لايسعى الى نقل المعاني والصور المحددة ، وانما يسعى الى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب الى القارئ ، أو على الأصح الإيحاء بها .

واذا كانت اللغة رموزاً للعالم الخارجي والعالم النفسي ، وكانت وظيفتها

(٨٧) راجع المصدر السابق ص ٢٨٦ .

اثارة الصور المماثلة عند الآخرين أو اعانتهم على تكوين مثل تلك الصور ،
مما يشبه عملية النقل من نفس الى نفس .

فقد قال الرمزيون : ان معطيات الحواس متداخلة متبادلة . وقد
عبر بودلير عن هذه الفكرة بمصطلح التعادل أو التبادل ولخص هذه الفكرة
في بيت شعري يقول فيه : « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب » بمعنى
أن كل الحواس تستطيع أن تولد وقعاً نفسياً موحداً .

ويضرب الدكتور محمد مندور مثلاً بوصف أحد الرمزيين للون
السماء وهي مغطاة بسحب بيضاء بقوله : « وكان لون السماء في نعومة
اللؤلؤ » فهو وان لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التي نعبر عنه الا أنه
مع ذلك ولد في نفوسنا احساساً بهذا اللون ونقل اليها وقعه في نفسه بعبارة
« نعومة اللؤلؤ » التي استمدتها من عالم اللمس^(٨٨) .

ومهما يكن فالواضح أن الرمزية تتجاوز العقل الواعي طريقاً لفهم لغة
الأدب كما تتجاوز الخيال وسيلة لرسم الصور ويعوض عن العقل الواعي
بالعقل اللاواعي ويتخذ النفس بدلاً من الخيال مصدراً لبناء اللغة الأدبية .

موسيقى اللغة بين المدرسة الرمزية الاوربية والبحث البلاغي العربي :-

ولعل الملاحظة الرئيسة التي تقوم المدرسة الرمزية بشتى اتجاهاتها تؤكد
ها هنا أنها تنهض على أساس رد الفعل أيضاً ، فهي تفتقر الى الشمولية في
دراسة الأدب وتتنكب عن منهج الاستقراء والتحليل لعناصره واتخاذ الموقف
الفكري والفني من المسائل النقدية كافة .

وعليه فهي تنزوي في ركن مضاد للمدرسة الكلاسيكية والرومانسية
والواقعية وتستند الى احدى قواعد المدرسة البرناسية في العناية بشكل الأدب
واهمال مضمونه وغايته ثم تنطلق في ضوء هذه القاعدة من غير أن تلوي على

(٨٨) راجع الأدب ومذاهبه ١١٠ .

شيء فتغفل عناصر الشكل في بناء النص من لفظ مفرد وجملة مركبة وفقرة متواصلة تسهم مجتمعة في رسم الصور الفنية الجميلة المنشودة لذاتها وتكتفي بالموسيقى المطلقة للغة على أن تكون مقلدة لموسيقى الآلات فتصبح لذلك غمغات لاتبين عن معنى ولا تصور مدلولاً .

واذا عدنا الى منهجنا الموازن بين البحث البلاغي والنقد العربي والمدرسة الرمزية على أساس هذه الملاحظة ، نجد أن ذلك البحث البلاغي والنقدي العربي لم يتبرأ من العناية بموسيقى الألفاظ بشتى مسائلها التي غرقت فيها المدرسة الرمزية حتى اختنقت ، وانما توافرت في جنباته هذه العناية منذ نشأته الأولى التي رافقت نشأة الأدب العربي . ولعل الفرق الأساسي بين هذه العناية وذلك الفرق أن البحث البلاغي والنقدي العربي تناول مسائل موسيقى الأدب مظهراً من مظاهر فن القول اذا تميز بهذه الخاصة أو تلك عن المظاهر الأخرى فان تميزه لاينفرد ولا يطغى على سواه . وتتجلى هذه الحقيقة بتفاصيلها كافة حين نشير الى أن البحث البلاغي والنقدي العربي قد تناول المسائل التي تناولتها المدرسة الرمزية بشأن فن الأدب لغة وغاية وانه كان سباقاً في هذا تناول بقرون وفي ضوء منهج متكامل .

فالأدب العربي شعره ونثره قد حفل بموسيقى الألفاظ كلمات مفردة وجملاً وفقرات انتظمتها أبنية الأبيات ومقاطع القول المنشور .
واذا ما رصدنا هذه الموسيقى في عصر ما قبل الاسلام صادفتنا في القافية الموحدة للقصيدة مهما طالت وفي ازدواج القافية في شطري مطلع القصيدة وسواهما وفي التزام الروي الواحد في أواخر القوافي والنعي على الشاعر الذي يتراخى في هذا الالتزام ورمي قصيدته بعيب الاقواء ، وفي جريان كلم البيت على صيغ متحدة الى جانب الايقاع الداخلي الذي امتازت به البحور العربية الأصيلة .

كما تصادفنا هذه الموسيقى في فن السجع الذي توشحت به الخطب

والوصايا والحكم والأمثال وتفيض علينا المجانسة بين الألفاظ وفي اختيار الكلمة التي تأتلف أصواتها وتنأى عن التنافر وفي مراعاة التآلف والانسجام بين ألفاظ التعابير المركبة •

ان مظاهر الموسيقى هذه وسواها التي مازجت الأدب العربي في شتى مراحل نشوئه وتطوره ولازمته تستوي بين يدي البحث العلمي فطرية تنبوع عن التصنع والتصنيع ، ومع هذا فان هذا البحث العلمي يرصد ظاهرتين في نصوص الأدب العربي قبل الاسلام ربما تكونان ثمرة قصد اليها الأديب العربي قصداً وسعى الى تحقيقها سعياً : —

اولاهما : ايراد كلمات في الشعر لا يقتضيها المعنى ولا يستوجبها المضمون من ذلك قول الأعشى : —

لقد غدوت الى الحانوت يتبعني

شاوٍ مشلٍ شلول شلشل شولٍ

ففي الشطر الثاني من هذا البيت خمس كلمات بمعنى واحد ولا تضيف الى مضمون البيت شيئاً ، ومن هنا فان ماثيرها من موسيقى مخصوصة هو الذي قصده الشاعر وسعى اليه •

وثانيتها : تكلف الكهان سجعاً في كلامهم يلفها الغموض حتى تكاد تكون طلاس لا يفهمها المخاطب ولا يعي مدلولاتها السامع • وعليه فان الكهان قد صاغوها للتأثير بموسيقاها والايقاء بجرسها • حقاً ان البحث البلاغي والنقدي العربي لم يستقبل هاتين الظاهرتين في الأدب العربي القديم ولم يتجرد لدراستهما بين مظاهر موسيقى هذا الأدب •

فالمعروف ان ابن قتيبة^(٨٩) قد صنف بيت الأعشى المذكور في عداد أبيات

(٨٩) راجع الشعر والشعراء ص ٢٠ •

ضرب الشعر الذي تأخر لفظه وتأخر معناه وروي أن النبي (ص) قال لبعضهم منكراً عليه وقد كلمه بكلام مسجوع : (أسجعا كسجع الكهان ؟ !) (٩٠) •

بيد أن تاريخ هذا البحث ليس له أن يغفل تينك الظاهرتين كل الاغفال ولا يشتهما بين الألوان الموسيقية التي اصطنعها الأدباء العرب لمآرب حدثنا عنها ابن جني قائلاً : (فكأنما العرب انما تحلي الفاظها وتدبجها وتشبيها وتزخرفها عناية بالمعاني التي وراءها ، وتوصلاً بها الى ادراك مطالبها) (٩١) • فهذا العالم اللغوي قد فطن الى أن العرب كانت تحفل بألوان من تزيين الألفاظ في موسيقاها وجرسها لتؤدي عما وراءها من معانٍ وتوصل الى مطالبها •

ويقين ان هذه الألفاظ كانت أبعد في التأثير والايحاء والافهام من مرادفاتھا التي لم يكن لها حظ وافر من تلك الألوان الموسيقية ، وعليه فان المدرسة الرمزية الاوربية بشتى اتجاهاتها لم تبتدع (٩٢) في موسيقى الألفاظ وتشخيص تأثيرها مالم يرد عند العرب في اتخاذ تحلية الالفاظ وتديجها ووشبها وزخرفتها وسائل لبلوغ ما وراء المعاني ايحاءً وادراك المطالب تأثيراً • اذا كان ابن جني لم يحدد الحقبة التي كانت فيه العرب تحفل بموسيقى ألفاظها على ذلك النحو وأرسل حكمه في الأمر مطلقاً ، فان البحث البلاغي والنقدي العربي يرى لذلك جذوراً تاريخية عريقة ضربت في منبت الأدب العربي عميقة ونمت عصراً اثر عصر حتى استوت على سوقها وآتت أكلها في دوحة البديع العربي الذي تفتنت فروعہ منذ القرن الثاني للهجرة •

ويبدو أن الخليل بن احمد الفراهيدي قد استقرى بعقله اليقظ ماتمتاز به اللغة العربية في موسيقى أصوات كلمها واعتمد على هذه الموسيقى في

(٩٠) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنشور ص ٢٥٢ •

(٩١) الخصائص ج ١ / ٢٢٠ •

(٩٢) راجع هذا البحث •

تشخيص الألفاظ الدخيلة والمولدة : فقد درس طبيعة الحروف الذلّقية (ر ، ل ، ن) والحروف الشفوية (ف ، ب ، م) ونبه على سهولة مخارجها وعذوبة جرسها وانسياب النطق بها ثم قرر قائلاً : (فليس شيء من بناء الخماسي التام يعرى منها أو من بعضها •

ثم قال : فإن وردت عليك كلمة رباعية أو خماسية مُعرّاة من حروف الذلق أو الشفوية ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان فوق ذلك فاعلم ان تلك الكلمة محدثة مبتدعة ، ليست من كلام العرب (٩٣) •

ومما يدل على أن موسيقى هذه الحروف هي مقياس الخليل في حكمه هذا أن تلميذه الليث سأله : « فكيف تكون الكلمة المولدة المبتدعة غير مشوبة بشيء من هذه الحروف ؟ فقال نحو الكشعشج والخضعشج والكشعطج وأشباههن فهذه مولدات لا تجوز في كلام العرب ؟ لأنه ليس فيهن شيء من حروف الذلق والشفوية (٩٤) •

فهذه الكلمات وأشباههن تعوزها الموسيقى ويتبرأ منها الجرس ، ومن هنا فإنها ليست من العربية في شيء • وكذلك كلمات من أشباه (دعثوقّة وجلاّهق وقعشج ونعشج ودعشج) (٩٥)

لقد نحا الجاحظ منحى الخليل وقلب أصوات الألفاظ في الكلام وفي الشعر على مقياس جريانها على جرس موسيقى وخلوها من هذا الجرس فقال : (وكذلك حروف الكلام واجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقة مثلاً • ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة • ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان

(٩٣) العين ج ١ / ٥٨ - ٥٩ •

(٩٤) العين ج ١ / ٥٩ •

(٩٥) المصدر السابق ج ١ / ٦٠ •

وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية سلسلة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأكمله كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد (٩٦) .

وبعد هذا حرر قاعدة صوتية في بناء الكلمات فقال : (فأما في بناء اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين ، بتقديم ولا بتأخير والزاي لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال ، بتقديم ولا بتأخير) (٩٧) .

فالجاحظ هاهنا يتوسع في تعقيب مالا يتلاءم من أصوات الألفاظ وينبه على مظاهر التنافر فيها ليقدم دراسة تطبيقية في موسيقى الأدب عامة وموسيقى الشعر خاصة .

يتسلم علم الفصاحة دراسة الجاحظ خطوة بخطوة خلال العصور المتعاقبة حتى ينتهي الى ابن سنان الخفاجي المتوفى (٤٦٦ هـ) الذي عقد في كتابه سر الفصاحة فصولاً ضافية تحدث فيها عن صفات الحروف ومخارجها ، وفصاحة اللفظة المفردة والألفاظ المؤلفة : وما يتعلق من هذه الفصول بموسيقى الأدب الشروط التي حررها لأصوات الكلم مفردة ومركبة .

وأول هذه الشروط (أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة المخارج ، وعلة ذلك أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة اذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة ولهذا كان البياض مع السواد احسن منه مع الصفرة) (٩٨) .

لم يورد ابن سنان الخفاجي في بسط هذا الشرط شواهد للألفاظ التي

(٩٦) البيان والتبيان ج ١/ ٦٧ .

(٩٧) المصدر السابق ج ١/ ٦٩ .

(٩٨) سر الفصاحة ص ٥٧ .

تباعدت مخارج أصواتها لأنه يقرر قائلاً : (ومثال التأليف من الحروف المتباعدة كثير وجل كلام العرب عليه ، فأما تأليف الحروف المتقابلة فمثل الهعخغ) (٩٩) .

اذن فالرجل يرى اللغة العربية موسيقية بطبيعتها ويحس كلمها ذوات جرس يحلو في الاسماع وتهش له النفوس . والطريف فيما يرى ويحسه أنه يوازن بين أصوات الألفاظ والألوان والانغام ، ويتجلى هذا في تحريره للشرط الثاني من شروط فصاحة الكلم المفردة اذ قال : (ان يكون لتأليف اللفظة في السمع حسن ومزية على غيرها وان تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة كما تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره من جنسه . ومثاله في الحروف (ع . ذ . ب) فان السامع يجد لقولهم (العذيب) اسم موضع و (عذبة) اسم امرأة وعذب وعذاب و (عَذَبَ) و (عذبات) ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف . وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ، ولو قدمت الذال أو الباء لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير) (١٠٠) .

وفي ضوء هذه الموازنة يمضي ابن سنان الخفاجي في اقرار سائر شروط فصاحة الكلمات المفردة التي تتعلق بعضها بموسيقى الأصوات مثل قلة عدد أحرف الكلمة وتصغيرها كما يحرر شروط فصاحة المركب .

ومما يدخل منها في موسيقى الأدب تأكيده أن يجتنب الناظم تكرار الجروف المتقاربة في تأليف الكلام وعدم تجنبها هاهنا أقبح من المفرد ، وذلك

(٩٩) المصدر السابق ص ٥٧ .

(١٠٠) سر الفصاحة ص ٦٨ .

لأن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف
مثلاً يستمر الكلام المؤلف إذا طال واتسع •

ومما قبح قول أبي تمام (١٠١) :

فالمجد لا يرضى بأن ترضى بأن

يرضى المؤمل منك الا بالرضى

يبحث ابن سنان الخفاجي في دراسته هذه الخصبة موسيقى الأدب
صناعة وتصنعاً ، ذلك لأن السليقة العربية في أيامه التي تجاوزت منتصف القرن
الخامس لم تعد فطرته يهتدي إليها الأديب بداهة ويوفرها في أدبه مبادأة وإنما
كان لا بدّ له من قواعد تأخذ بيده وتوطد له السبيل لاحقاً •

ومعنى هذا ان البحث البلاغي والنقدي العربي لم يعدم الدراسة العلمية
التي تتناول موسيقى الأدب بشتى مصادرها ومختلف مظاهرها والتي تلمست
أثر هذه الموسيقى في نفوس المتلقين وموازنة هذا الأثر بما تتركه الألوان في
الأبصار والأنعام في الاسماع • وفي ضوء هذه الحقيقة نستطيع أن نقرر : ان
المدرسة الرمزية في تأكيدها (١٠٢) تداخل معطيات الحواس وتبادلها لم تسبق
البحث البلاغي والنقدي العربي الذي اتبناه الى هذا التأكيد على يدي ابن
سنان الخفاجي فوازن بين موسيقى الألفاظ في دلالاتها العقلية والنفسية من
خلال حاسة السمع والألوان في احياءاتها الشعورية بوساطة حاسة البصر ، كما
نستطيع أن نقرر أيضاً ان ابن سنان الخفاجي قد وجد في الشعر العربي
الشواهد التي أملت عليه مذهبه ، من هذه الشواهد قول بشار بن برد :

وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا

فهذا الشاعر يلغي الحدود الفاصلة بين المسموعات والمبصرات ويشبه ما

(١٠١) المصدر السابق ١٠٧ •

(١٠٢) راجع هذا البحث .

يدركه السمع من نعم الحديث بما يقع عليه البصر من قطع الرياض وزهورها المختلفة ألوانها ، فاذا حاستان تتبادلان التأثير وتنوب أحدهما عن الأخرى في تمازج وتداخل .

وأياً كان فدراسة على هذا النمط وفي الاتجاه الذي يحقق غايتها التعليمية تلزم الأدباء — من غير ريب — أن يتخيروا الألفاظ والتراكيب التي توفر لهم ما يرغبون من معانٍ ومطالب يعجز عنها سواها مما يتفق وإياها في الدلالة .

ومن الموضوعات التي امتدت إليها هذه الدراسة موضوع الجنس الذي حفل به الأدب العربي منذ فجر ولادته ثم فاض واستفحل وصار صناعة وتصنعاً في العصور المتأخرة .

والجناس في البلاغة العربية هو تشابه اللفظين في الأصوات وأختلافهما في المعنى^(١٠٣) وهذا التشابه اذا كان أصحاب البديعيات يجمعون على أنه من المحسنات اللفظية فان عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة (٤٧١ هـ) رآه وسيلة الى تصوير المعنى وتمكينه من العقل تعبيراً وتأثيراً فقال : « أما التجنيس فانك لا تستحسن تجانس اللفظين الا اذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً ، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً أتراك استضعفت تجنيس أبي تمام في قوله : —

ذهبتُ بمذهبه السباحةُ فالتوت

فيه الظنون أمْذهب أمْذهب ام مذهب ؟

واستحسن تجنيس القائل (حتى نجا من خوفه وما نجا)^(١٠٤) وقول

المحدث : —

ناظره فيما جنى ناظره

أو دعاني أمت بما أودعاني

(١٠٣) راجع انوار الربيع ج ١/ ٩٧ .

(١٠٤) نجا الاولى بمعنى احدث ، والثانية بمعنى خلص .

لأمر يرجع الى اللفظ ؟ أم لأنك رأيت الفائدة ضعفت عند الأول وقويت في الثاني ؟ ورأيتك لم يزدك بـ « مَذْهَب » و « مَذْهَب » على أن اسمعك حروفاً مكررة ، تروم لها فائدة فلا تجدها الا مجهولة منكورة ، ورأيت الآخر قد أعاد اليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفأها « (١٠٥) .

يرى عبد القاهر الجرجاني في مذهبه هذا أن الجنس ليس غاية في ذاته وإنما هو وسيلة صوتية الى تحقيق غاية ، وهذه الغاية — من غير ريب — اذا جاءت محددة بإفادة العقل معنى فانها لا تتحقق بتعبير هذا العالم الجليل الا بالخداع عن الفائدة وقد أعطاها وبالإيهام في انه لم يزد على المراد وقد زاد ، ومعنى هذا أن في الجنس أمراً نفسياً ومسألة شعورية ، فاذا بهذا اللون من الموسيقى اللفظية في البحث البلاغي والنقدي العربي مطلب ينشده الأديب لاداء رسالته في الافهام والتأثير . وفي ضوء هذه الحقيقة التاريخية لانجانب الصواب شططاً ولا نغالي في الادعاء جنفاً اذا مارأينا أن المدرسة الرمزية يوم رأت (١٠٦) في موسيقى الألفاظ أداة للأحياء ولم تحفل بما ينبغي لهذه الأداة من مراعاة طبيعة اللغة من حيث مدلولات ألفاظها وقواعد أبنية كلماتها وتراكيبها ، قد جنت على الأدب وهدمت أسسه وألغت ما يميزه عن الآلات الصماء فيما تحدث من أنغام وألحان ، فاذا هذا الأدب غمغمات لاتبين وجعجة من غير طحين .

أما البحث البلاغي والنقدي العربي فانه جمع بين الوسيلة والغاية في موسيقى الأدب فاذا الأدب من خلال الموسيقى ألفاظه المفردة وتراكيبه يعبر عن الفكر والعقل والنفس ويؤثر في متلقيه ويوحى اليه ماشاء من مدلولات ومعانٍ وقيم يتفق عليها الناس في مخاطباتهم ومآربهم .

(١٠٥) اسرار البلاغة ٦ — ٨ .

الرمز واحمال الصورة ، من البحث البلاغي العربي الى المدرسة العربية واللامعقول :-

ومهما يكن فان البحث البلاغي والنقدي العربي القديم قد عرف الرمز اسلوباً من أساليب الأدب وحرر مفهومه وأرسى قاعدته • والرمز لغة في هذا البحث هو أن تشير الى قريب منك خفية بنحو شفة أو حاجب (وأصله الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم استعمل حتى صار الاشارة ... وقال الفراء الرمز بالشفيتين خاصة) (١٠٧) •

أما الرمز اصطلاحاً فهو ضرب من الكناية قلت الوسائط بينه وبين المكنى عنه مع خفاء ، نحو « فلان عريض القفا » أو « عريض الوسادة » كناية عن بلادته وبلاهته •

فالكنى عنه في هذين الرمزين خفي غير اظهر بيد أن المتلقى يتوصل اليه بسهولة ويسر من خلال واسطة واحدة هي عرض القفا وكبر الرأس وهما صفتان تعارفت العرب على أن المتصف بهما ليس من الأذكىاء • وكقول أحد القدماء يصف امرأة قتل زوجها وسبيت :-

عقلت* لها من زوجها عدد الحصى

مع الصبح أو مع° جُنْح كل° أصيل

فالرموز اليه والمكنى عنه في هذا البيت يريد الشاعر تعبيراً يقرر أنه لم يعط هذه المرأة عقلاً ولا قوداً بزوجها ، الا الهم الذي يدعوها الى عد الحصى •

ولعلنا نلاحظ أن الرمز هاهنا يجري مجرى أساليب البيان العربي الى تحقيق غايتي الأدب اللتين هما الأفهام والتأثير ، وآية ذلك أنه يعنى بقرب

(١٠٦) راجع هذا البحث .

(١٠٧) العمدة ج ١/ ٢٧٥ .

مدلوله من المتلقي على مسافة واسطة واجدة مع خفاء في هذا المدلول يقتضي التأمل فيه ليذهب معه الذهن والنفس كل مذهب من التأويل الذي يفيض على الأدب اتساعاً في المعنى وفضفضة في الإيحاء • وإذا ما أضفنا الى الرمز أسلوباً بيانياً موسيقى ألفاظه وتعابيرته التي خفلت بها اللغة العربية طبيعة وتلمس ألوانها العلماء العرب في مباحثهم اللغوية والبلاغية والنقدية التي مرت بنا ، أدركنا أنه يستوي فناً متميزاً من فنون الأدب العربي يتكلف خفاء المعنى مع يسر المطلب وينشد موسيقى الألفاظ مع وضوح الدلالة وبذلك يحافظ على انتمائه الى التراث العربي ويساير تطوره وتطاوله اذا ما جد فيه جديد وحديث فيه بدعة ، فيقدم للأدباء العرب في كل زمانٍ ومكان ما يغنيهم عن الاقتباس من المدرسة الرمزية الأوروبية تقليداً والاقتراض منها ديناً ثقيلاً ، وبذلك يحافظون على اصالة أدبهم ويخوضون بهذا الأدب معترك الحياة مهما فتحت على فن القول من مسارب ونوافذ •

وأياً كان الأمر فان المدرسة الرمزية الأوروبية بالحاحها على موسيقى الألفاظ وخروجها على القواعد البنيوية والدلالية التي لاتطلق لمعجم اللغة العنان في تزويد الشاعر بالكلمات ، قد اقتربت من هدم الضوابط غير المباشرة التي تحتفظ للصورة الشعرية بأوهى وشيجة بينها وبين العرف الاجتماعي والمفهوم الفني والذخيرة التراثية التي تمتد وسائل للتفاهم والتأثير بين الناس •

ويحدثنا تأريخ النقد الأوربي : أن السريالية قد مشت الخطوة الى تلت ما انتهت اليه المدرسة الرمزية فهدمت تلك الضوابط غير المباشرة فأصبحت اللغة الشعرية بين يديها في حالةٍ من التحلل عن أي شيء يمكن أن يسمى أو يشخص •

انّ السريالية اذا كانت في أصل تسميتها تدل على (ما فوق الواقعية) فان هذه الدلالة لا تخضع لأصول وقواعد ، لأنها تريد أن تتحلل من واقع

الحياة ، زاعمة أن فوق هذا الواقع أو خلفه واقعاً آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعاً وهو واقع اللاوعي ، واقع المكبوت في داخل النفس البشرية^(١٠٨) .

ولعل السريالية هذه لا تستجيب لحصر منهجي يرصد خصائصها وينوه بأهدافها في عد وتشخيص ، ومع هذا فإن المؤرخين يلتصقون الخطوط العامة لمنبتها جامعين بين نشأتها وطغيان الفلسفة الفرويدية وويلات الحرب العالمية الاولى التي هدمت القيم والتقاليد في هذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة والفكر والأخلاق .

والفلسفة الفرويدية التي ترسخت أسسها على أيدي فرويد وتلميذيه أدلر ويونج تتجاوز أبحاثها في الأمراض العصبية حدود الحياة العضوية الى الحياة النفسية وتحاول ايضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينه تتحكم في البشر على غير وعي منهم . وكان الأدب الاغريقي القديم والآداب الأوربية المعاصرة مستنبطاً لجماهير آرائهم في الحياة والفن .

لقد طبعت هذه الآراء النزعة السريالية بطابعها بين سنة ١٩٢٠ — ١٩٣٠ ومنحتها مساراً رجراجاً في الخلق الأدبي وفي البحث النقدي . ان هذا المسار الرجراج بحكم مصدره الفلسفي النظري والواقعي المتهرىء المنتقض قدم لنا مفاهيم متباينة عن السريالية . ولعل التعريف الذي يمكن أن يوصى الى أحد تلك المفاهيم ما قدمه أ . بريتون قائلاً : (السريالية حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير اما شفاهة واما كتابة ، أو بأية طريقة أخرى ، عن العمل الواقعي للفكرة . يملئها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل ، بعيداً عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي)^(١٠٩) وفي ضوء هذا التعريف ندرك أن السريالية حركة اتخذت الفنون عامة أدوات للتعبير ، وعليه فاذا ما أردنا أن نفهم حقيقة هذه الحركة في موقفها من اللغة الشعرية عامة والصورة الفنية خاصة فلا بد

(١٠٨) راجع الأدب ومذاهبه ص ١٣٦ .

(١٠٩) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ٣١٧ .

من أن تفهم نظرتها الى طبيعة الشعر ووسيلته وغايته • وهي من هذه الزوايا تسعى^(١١٠) الى خلق حالة النفس الشعرية أي الحالة المخالفة للصواب ، التي تعرف كيف تفجّر الشعر الخفي وتستعمله • وهكذا يمكن أن يكون الشعر موجوداً بلا تعبير شعري أدبي : انه في الاشياء ، وهو موقف أمام الأشياء ، وحالة ذهنية وأخلاقية ، وطريقة للنظر ، وطريقة للتصرف تجاه العالم • فيجب قبل كل شيء أن يُعاش الشعر ، ويمكن ألاّ يعبر عنه بالكلمات والألوان إلا تعبيراً ثانوياً •

والشعر حلقة اتصال بين عوالم الأمس الشديدة التفكك وعالم الكرى ، وبين الواقعية الداخلية والخارجية ، والعقل والجنون • ولعلنا نستلهم من هذه الايماءات أن اللغة الشعرية لا تخضع لأية قاعدة وأن الصورة الفنية ثانوية حتى في تعبيرها عن مضامين الشعر تلك ، وهذا قرار لا نزاع فيه ولا يتبادر الى الذهن سواء مادام العقل والمنطق بل أية قاعدة وضابط وقيد ورغبة في الفهم والاستنباط والتفسير لا يمكن أن تخطر على البال وسيلة لأحتواء جموح النفس والرغبات والنوازع والأهواء التي تغيب مصادرها وأهدافها وأساليب تعبيرها عن أي لون من ألوان الوعي والاحساس •

لقد قادت حركة السريالية هذه خطوة فخطوة الى حركة اللامعقول ، وهي ثورة راجت في الآونة الأخيرة من عصرنا هذا وانتقضت « لا على الفن المسرحي وحده ، بل على الحياة أيضاً • وهي ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذي شاع فيه قلق الانسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل للجهنمية للفناء الكامل وسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلا معقولية الحياة ، أي بعدم امكان فهمها وتبين أسباب مافيه من مظالم وحماقات ، وقد رأوا أن تصوير اللامعقول في الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام

(١١٠) راجع المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ص ٣١٤ - ص ٣١٥ •

قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عدم وجوده « (١١١) .
ويقين أن قواعد الفن التي ليس لها أن تستوعب الحياة في تفكك
أواصرها التاريخية والاجتماعية والنفسية وما شاء الله من سائر ما يمت إليها
فإن لغة الأدب من بين أدوات الفن لأبد من أن تدخل في دائرة اللامعقول
وتصبح بمدلولاتها المعجمية وصورها الفنية عبثاً في عبث وتجريداً في تجريد .
ومهما يكن فإننا نلاحظ من هذه الرحلة الطويلة مع مدارس النقد
الأوربي بجزورها اليونانية وتطوراتها العصرية : ان الصورة الفنية كانت في
حومة الرفض أمام الكلاسيكية والواقعية والسرالية واللامعقولة لأسباب
عقلية ومنطقية ولا عقلية ولا منطقية كما كانت على مشرحة رد الفعل بين أيدي
الرومانتيكين والبرنانيين والرمزيين . وهي في الحالتين لم تأخذ حظها
من العناية العلمية التي تسبر أغوارها وتكشف عن طبيعتها وتحلل أنماطها
وتلمس أبنيتها وتشوف أهدافها .

انّ هذه الحقيقة التاريخية بشأن الصورة الفنية في أجواء مدارس النقد
الأوربي ليست كل شيء في أوربا ، ذلك لأن نقاداً من هذا البلد أو ذاك في هذه
القارة قد انقلبتوا من قبضة الأجواء الفلسفية والجدلية فاستقبلوا الصورة
الفنية في الشعر خاصة وتتبعوها وسعوا الى حدها وتعريفها وبسط مقوماتها
وأساليبها وأهدافها حتى لقد ألقوا في روع طائفة من النقاد العرب المعاصرين
أن النقد الأوربي هو مهد الصورة الفنية ومنبت ازدهارها وآفاق تطورها ،
فأمن بهم هؤلاء النقاد وتلقفوا ما عندهم منقطعين عن تراث أمتهم العربية
بهذا الشأن . واذن فما حقيقة الصورة الفنية لدى هؤلاء النقاد الأوربيين
الذين لم تصبهم عدوى هذه المدرسة أو تلك من مدارس نقدهم ؟ وكيف
فهموها وأداروها في مباحثهم النقدية ؟ .

الباب الثاني

دراسة الصورة

الفصل الأول

الصور الفنية بين أيدي نقاد أوروبيين

يتلقف الباحث مفاهيم متنوعة في طبائعها متعددة في أهدافها عن الصورة الفنية لدى النقاد الأوروبيين الذين ترجمت آراؤهم في الدراسات النقدية إلى العربية ، وهذا التعدد وذلك التنوع لا يكادان يشفيان الغليل ويقضيان في الأمر رأياً حاسماً على الرغم مما يقدمانه من مادة غزيرة •

لقد قادتنا هذه الحقيقة إلى أن نعرض هذه المفاهيم في مسألة تتعلق بمصدر الصورة وطبيعتها •

مفهوم الصورة بين الذهن والحواس من مري إلى كوفن :-

وآستشف جون مدلتون مري هذه المسألة فقرر أن كلمة صورة Image يمكن أن تتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي Imagination أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة •

وقد ترتب على هذا الاتصال أن تحررت الصورة عنده من الدلالة البصرية المحدودة فتوسعت آفاق دلالتها وأصبحت أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور^(١) •

يبدو من مذهب جون مدلتون مري هذا أنه يفكر في الصورة الفنية بعقلية فلسفية ، فيحكم على حاسة البصر بما حكى ويرى ملكة التصور والخيال أرحب مدى من هذه الحاسة غير ملتفت إلى أن الحواس كلها هي

(١) راجع النقد التحليلي ٥٨ - ٥٩ •

الوسائل التي تغذي ملكة التصور والخيال وتنقل اليها مجتمعة أو منفردة الصورة بشتى مصادرها وطبائعها •

وأياً كان فالرأي السائد في مواجهة مذهب جون مدلتون مري يميل الى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسي في الشعر وينفر من التجريد واطلاق العقل للأفكار المجردة والعواطف التي لا تمثلها التجربة الحسية •

وعليه فالشعر يمثل لدى روبرت تريسترام كوفن « أوضح الصور الفنية ، وأكثر الأشياء المرئية شأناً بالذهن » دائماً أشياء كتلك التي نستطيع أن نبصرها ونلمسها ونسمعها وتذوقها ونشمها (٢) •

والسؤال يستنكرها هنا قائلاً لماذا هذه المواجهة المتضادة بين الأفكار المجردة ، والعواطف المطلقة ، والحواس ؟ ! •

أو ما يتلاحم هذان القطبان الذهن والحواس ، فاذا بالذهن مستودع واذا بالحواس مصادر لهذا المستودع ؟ ! •

انها الفلسفات الأوربية الموروثة من اليونان والرومان تصطبغ بتقلبات الحياة المادية الأوربية ، فتتنافر فيما بينها وتتناقض اتجاهات مشتبكة في صراع لا ينتهي •

يلتمس الباحث مفهوم الصورة في هذا الصراع فلا يتلقى الا غباراً ذلك لأن الصراع من غير هدف لا ينتج سوى الغبار ، فأقرب المحاولات الى العلوم المعاصرة في تعريف الصورة تقدم لها معنيين : -

أولهما : مفهومها في علم النفس وهو التذكر الواعي لمدر ك حسي سابق ، كله أو بعضه في غياب المنبه الاصلي للحاسة المثارة أي استرجاع صورة منظر رآه الانسان ، أو صوت سمعه ... الخ • فبعد أن يتعد عنه أو يزول أثره

(٢) راجع المصدر السابق ص ١٥ •

بإشـر على الحواس وقد يكون التذكر شاملاً للمنظر أو الصوت أو قاصراً على جزء أو أجزاء منه ، وهذا بطبيعة الحال جزء من عمل الذاكرة أو ملكة التصور في هذا المجال على الإطلاق •

وفي هذا الاتجاه يقدم علم النفس للتعبير عن بعث الصورة مصطلحات مثل التداعي والوعي واللاوعي والتركيب والتفكك والاختزال والارتباط •
وثانيهما : مفهومها في الفن الذي أـ أن يخصصها فيعدها مرادفة للاستعارة • أو يعممها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربة حسية نقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق • أي أن تعرض هذه الحواس كلها مجتمعة عناصر التجربة الخارجية ، فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية ، الاحساس الأصلي وفي ظل هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلاً لـاحساس مفرد^(٣) •

ان هذين المفهومين للصورة إلى جانب استقلال الواحد منهما عن الآخر لا يكادان يعنـان بالصورة الفنية المتحققة في النص الأدبي • ومن هنا فلا تفهم في ضوءهما هذه الصورة فهي مرة محدودة وقاصرة على الاستعارة وهي مرة أخرى طريقة عامة لا يصلح الاحساس •

وعليه فإن الباحث لابد أن يسأل لماذا لا نبدأ من الصورة ذاتها وهي متبادرة إلى الذهن والعقل والحواس من خلال الألفاظ والتعابير وال فقرات ؟ ! •
منهـب ويكـرت ويري في خلق الذهن للصورة :-

يبدو أن النقاد الأوربيين لم يثـروا مثل هذا السؤال ولم يتوجهوا إليه وآية ذلك ان الناقد الأوربية (اديث ويكـرت) تتفق في موقفها ازاء الصورة الفنية مع (يري) فتري أن الشعر انتاج ذهني لا يقدم المعنى العام للتجارب العاطفية ، وانما يقدم التجارب العاطفية نفسها في كلمات تمثل حواس البصر

(٣) راجع المصدر السابق ص ٥٧ •

والسمع واللمس والذوق والشم ، وتقول ان الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صور ذهنية ، أي تقديم التجربة بعد أن يقوم العقل بتحويلها الى هذه الصور (٤) .

فهذه الناقدة تبدأ أيضاً من الصورة الذهنية وتقيم بينها وبين الصورة اللفظية مرحلة من الصمت والتأمل تتفاعل خلالها التجربة في ذات الأديب ثم تلتبس لنفسها أسلوب التعبير ويتجسد هذا الموقف من الصورة في مذهب (بليس پري) الذي يرى أن الشعر هو التصوير الفني للتجربة الحسية وما التصوير الفني الا أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعمل في بنائها ويحولها الى صورة فنية قوية الأثر تهب الشعر عمقه وأثره الفعال .

وفي ضوء هذا المذهب يجعل الناقد الصورة الفنية ثمرة لاحساس ذاتي يمتلك الشاعر ويثير عواطفه فاذا بتلك الثمرة لون شخصي لا يؤدي عن معرفة عامة ولا ينقل شعوراً جماعياً وعليه فهو يقول بوضوح ان وظيفة الشعر هي ان « ينقل الينا الاحساس بالأشياء لا المعرفة بها » .

وبعد هذا كله يبالغ (پري) فيوصي القارئ أن يركز انتباهه على تمثل الصور تمثلاً حياً نابضاً (٥) .

ولعلنا نلاحظ من هذا كله ان مفهوم الصورة الفنية لا يزال يضرب في عموميات من المسائل الفلسفية والدراسات النفسية فلا يستوي في حدود البحث النقدي مدلولاً محدداً تتشكل أسسه من التعبير اللفظي الذي يجسده ويمثله .

تلمس سي دي لويس وفان مفهوم الصورة في اللغة : -

ويظهر أن الناقد (سي دي لويس) قد انتبه الى حال الصورة الفنية

(٤) راجع المصدر السابق ص ٦٠ .

(٥) راجع المصدر السابق ص ٦٠ .

تلك فأراد أن يقيّمها على أرضية من فن القول وينقذها من هيامها النظري العقلي فعرّفها قائلاً : (انها رسم قوامه الكلمات)^(٦) .

ولعل هذا التعريف فرع من مقولة أرسطوطاليس بشأن الشعر اذ جعله ضرباً من ضرب الفن منوهاً بأداته التي هي الألفاظ ، في حين أن أداة الرسم هي الخطوط والألوان .

ولسنا ندري كم كان الجاحظ على درجة أعلى من التوفيق في جعله الشعر جنساً من التصوير قبل ما يناهز سبعة عشر قرناً من الزمن ، ولكنه على أية حال لم يكتفِ بأداة الشعر وحدها حداً فاصلاً بينه وبين التصوير لأنه نوه بالألفاظ المختارة وإقامة الوزن وجودة السبك وكثرة الماء خصائص مميزة للشعر الجيد^(٧) .

ومهما يكن فإن هذا التعريف للصورة الفنية عند ذلك الناقد الأوربي بموازنتها مع الرسم قد نبه الى أنها ينبغي أن تلتبس في الألفاظ لا في الأذهان ولا في النفس التي تنطوي أحوالهما في غيب تجربة الشاعر وتفاصيل حياته التي لا يتمكن الناقد أن يصل اليها بذواتها ، وذلك لندرة المعلومات عنها وصعوبة اكتناه أسرارها .

أما الألفاظ فهي متبادرة يسهل تحليلها والكشف عن أبنيتها وفهم مدلولاتها وظلالها مادامت من لغة البشر التي يتداولها الناس وتحدد المعجمات معانيها وتكشف العلوم عن قواعدها وأسرارها .

يتمثل الناقد (فان) هذه الملاحظة فيبدأ بتعريف الصورة الفنية من اللغة قائلاً : (الصورة كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة ، خطوط ، ألوان ، حركة ، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة

(٦) الصورة الشعرية ص ٢١ .

(٧) راجع هذا البحث .

أي أنها توجي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ،
وتؤلف في مجموعها كلاماً منسجماً^(٨)

يشير هذا التعريف للصورة أكثر من سؤال : فالصورة التي هي كلام كيف
تشحن شحناً قوياً وهي إذ تؤدي عن معنى وعاطفة انى يكون ما تؤديه وحياتياً
يتجاوز أكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي ؟ •

يظهر أن الناقد (فان) يعمم أحكامه في تعريف الصورة وينفعل بها
فيزوغ عن مبدئه الذي حرره للصورة كلاماً ويروح مع الايماءات النظرية
حتى يكاد يخوض في المباحث الفلسفية والنفسية ملتصقاً بتأثير الصورة قبل
أن يحلل مقوماتها اللفظية التي هي وسيلتها في التعبير والتأثير •

درس البحث البلاغي والنقد العربي تأثير الاسلوب الفني وحل دوره
في إيصال المعاني وتملك زمام المخاطبين ، وكان أساسه في هذا هو قول الرسول
الكريم : (ان من البيان لسحراً ، وان من الشعر لحكمة)^(٩) •

فبعض البيان في هذا الحديث النبوي الشريف قد عد من السحر ، ولما
كان معنى السحر قلب الشيء في عين الانسان ، فان مدلول كلمة البيان
اصطلاحاً هاهنا هو ما يمتاز به فن القول من التأثير بمهارة اسلوبه وتلون
عباراته • ولما كان مصطلح البيان قد أصبح فيما بعد دالاً على العلم الذي
يبحث اداء المعنى الواحد بأساليب متعددة تقنياً ، فان البحث البلاغي والنقد
العربي الذي ضم اليه هذا العلم قد درس الصورة الفنية بناءً وتأثيراً كما
سنرى^(١٠) •

وبذلك ينهض هاهنا الفرق الرئيس بين هذا البحث وتعريفات الصورة في

(٨) تمهيد في النقد الحديث ص ١٩٢ •

(٩) النهاية في غريب الحديث والاثار ج ١/ ١٧٤ - ١٧٥ •

(١٠) راجع هذا البحث •

نظر النقاد الأوربيين الذين أومأوا الى اداة رسم الصورة ، وغرقوا في مصيلا ت تأثيرها •

وآية ذلك مثلاً أن الناقد (بوند) قد لهث وراء ذلك التأثير وعرف الصورة قائلاً : (هي ما ينقل (عقدة) فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية)^(١١) •
فهذا التعريف يؤكد ماتنقله الصورة ولا يلتبس وسيلة النقل وأداته •

خطوات ميلاد الصورة لدى سي دي لويس :-

يستوي الناقد سي دي لويس أقرب النقاد الأوربيين فيما قرأنا لهم بالعربية من تحليل الصور الفنية خلقاً عن تجربة وبناءاً من لغة ذلك لأنه يتكلم عليها من حيث خطوات ميلادها واستواؤها شيئاً محسوساً •

ان هذا الناقد لا يتناول الصورة الفنية تعبيراً مخصوصاً منفصلاً عن السياق الذي وردت فيه فهو يقول : (الصور ليست أشياء مفصولة أو كاملة ، الا اذا أردنا أن القصيدة الكاملة هي صورة مركبة • فسواء أكانت الصور منضدة سوية ، كما في الشعر الكلاسيكي في خيط من التفكير المنطقي مصوغ ، أم كانت ، كما في الشعر الرومانتيكي ، مشدود بعضها الى بعض بروابط أكثر مرونة بالتزامها بالاستكشاف العاطفي وكشف التجربة التي تتطلبها مثل هذا الشعر ، أو كانت كما في كثير من الشعر المعاصر ، تبدو كأنها تخلق من مادتها نفسها الوسط الذي يشدها الواحدة الى الأخرى)^(١٢) •

اذن فالحديث عن الصورة عنده يتناول القصيدة صوراً مركبة وفي هذا فرق رئيس بينه وبين البحث البلاغي والنقدي العربي الذي يتناول الصورة تركيباً في ضوء طريقة بناء كل تركيب كما سنرى ، وأياً كان فان سي دي

(١١) فن الشعر الدكتور احسان عباس ص ٩٣ •

(١٢) الصورة الشعرية ص ٧٣ •

لويس يبدأ في تحليل الصورة في ضوء النقد الأدبي الأوربي وجذوره الإغريقية من منبتها في ذات الشاعر ولا يستقبلها من كيانها اللغوي المحسوس كما يفعل البحث البلاغي والنقدي العربي اذ يقول : (وما أريد بحثه الآن هو طبيعة هذا النمط الذي يجب معالجته من نقطتين متعاكستين : من عملية الخلق الشعري من ناحية ومن القصيدة المنتهية من ناحية أخرى) (١٣) .

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : لماذا تكون عملية خلق الصور وعملية تحقق الصور في القصيدة نقطتين متعاكستين ؟ أليست اولاهما : البداية أو الجذور . وثانيتها : النهاية أو الثمرة ؟ هذا سؤال من وجهة نظر النقد الأدبي الأوربي ، أما البحث البلاغي والنقدي العربي فيثير سؤالاً من مبدأ مغاير ويتساءل : لماذا لا تكون الصور المتحققة في القصيدة هي الخيط الذي يوصلنا الى منبعها الكامن في ذات الشاعر ؟ أليست هذه الصور هي بضاعة الشاعر بين أيدينا وما يستوي في ذاته مصنعاً لهذه البضاعة من خيال وتجربة وعاطفة وما اليها حدس في الغيب وضرب في متاهات ؟ ان هذا التساؤل يرسم الحدود الفاصلة بين عالمين من التفكير النقدي : التفكير النقدي الأوربي القائم على التفلسف النظري والتفكير العربي النقدي القائم على الواقع اللغوي .

ومهما يكن فان ناقدنا يبدأ من نقطة الخلق الشعري . ويستهل بدايته بالحديث عن الخيال قائلاً : (والخيال هو الملكة التي تخلق وتبث الصور الشعرية) (١٤) .

وواضح أن هذا القول لا يكاد يقرب إلينا مفهوم الخيال قيد أنملة ، بل ربما يضيعه في أرجاء التعميمات الفلسفية ، وآية ذلك أنه يستدرك على قوله ذلك ويقرر قائلاً : (وأحسب أن لاملكة عقلية أصعب على التعريف من هذه ،

(١٣) المصدر السابق ص ٧٣ .

(١٤) المصدر السابق ص ٧٣ .

ولا ملكة كالخيال جمعت من حولها شتى التعاريف الطنانة والمنوعة وعلى ما يبدو متضاربة (١٥)

ومع هذا فهو يستنجد بالشاعر شيللي الذي أوماً الى الخيال بقوله :
(هو الاله الخالد الذي يجب أن يتخذ جسداً لانقاذ العاطفة الفانية) (١٦) .
وهذا الايماء - بلا ريب - لايشفي غليلاً ، ومن هنا راح ناقدنا يؤوله بقوله : (ولا بدّ من أن يتكلم شيللي على الخيال مجازاً بلغة الرسول لأنه فقط من خلال تصميمات سامية كهذه يمكن أن يعالج صفته الشعرية أساساً .
ولكن فكرة « شيللي » عن الخيال تشمل وتقوم على التعريف العام للكلمة - أي ببساطة - القدرة على أن يضع المرء نفسه موضع الآخر) (١٧) .

ويبدو أن هذا التأويل لم يكن كافياً لتقريب مفهوم الخيال وحده وايضاحه ، وآية ذلك أنه التفت الى ناقد معاصر (سيريل كو نولي) وأورد تعريفه للخيال بقوله : هو (التوق للعودة الى الماضي أو الى أمر لا وجود له) (١٨)

يستمد هذا التعريف قوامه من النعت (الهوميري) للجمال ، فهو على هذا تعريف يوناني في اتجاهه الفلسفي يسقط الزمن الحاضر حقلاً للخيال ويمد بصره الى الماضي حيث التراث والتجارب السابقة والى المستقبل حيث الخلق والابداع من غير مادة أولية يتعارف عليها متلقو ثمار الخيال التي هي الصور الفنية . ومن هنا فان سي دي لويس يرم بالخيال ويتضايق بين يديه في هذه الرحاب المتفلسفة ، لذلك نراه يحط على أرضية الواقع ويقول :
عندما (تتحدث عن الخيال الشعري تتحدث عن المشاعر التي تعم كل الناس ، ولو أن هذه المشاعر تكون في الشاعر أكثر نمواً وتركيزاً وتخصصاً ، كما

(١٥) المصدر السابق ص ٧٣ .

(١٦) المصدر السابق ص ٧٤ .

(١٧) المصدر السابق ص ٧٤ .

(١٨) المصدر السابق ص ٧٤ .

تحدث عن محاولة هذا التعاطف للوصول الى أشياء لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى الى الماضي ، والمستقبل ، وما هو غير موجود ، وكل ما يقع خارج التجربة الحالية ، والتي يصبح معنى هذه التجربة - بدونها - أقل وضوحاً وأقل كمالاً (١٩) .

فهو هاهنا كان قد عقد العزم على الكشف عن ماهية الخيال ، ولكنه لم يفلح فتركه ليتكلم على المشاعر ، فعمم كلامه والتقاها لدى الناس أجمعين وخصصها لدى الشعراء بسميزات عامة ، وأحسن بأنه لم يفعل شيئاً ذا بال فترك المشاعر أيضاً ، ووقف مع الأشياء التي لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى . ووقوفه مع الأشياء هذه دليل على أن رحلته كان ينبغي أن تبدأ من هذه الأشياء كما يفعل البحث البلاغي والنقدي العربي . ومهما يكن فإن الرجل قد صحح مساره ورأى أن الخطوة الأولى (في خلق الصور هو أن يقرن الشاعر نفسه الى الأشياء التي تستهوي حواسه ... وهكذا يكون الشاعر مستعداً لتلقي الانطباعات مكتسباً خاصية عقلية تبتعد عن أن تفرض على العالم الخارجي أي نمط أو صيغة أو تصوّر سابق ، فهو اذن قادر على رؤية الأشياء كما هي حقيقة) (٢٠)

لقد حلل البحث البلاغي والنقد العربي عامة تصوير الشاعر لمشاعره وعواطفه وفكره - كما هو معروف - من الأشياء التي يفيض بها العالم المحسوس ، فجعل المشبه به محور بناء أساليب البيان من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية بشتى أضربها . والمشبه به في علم البيان العربي هو ما يتعارف عليه الناس الأسوياء والذي يستطيع الشاعر بوساطته أن ينقل انطباعه الخاص عن المشبه في ذهنه ، فاذا المشبه به أدواته لايضاح المعنى وتقريره والكشف عنه كما هو الحال في أسلوب التشبيه .

(١٩) المصدر السابق ص ٧٤ .

(٢٠) المصدر السابق ص ٧٦ .

وقد يحذف الشاعر المشبه ويعرض عنه بالمشبه به أو يقلب الأمر ،
على أي نمط أسلوبى آخر من أساليب البيان التي سوف (٢١) نحللها
أدواتٍ لرسم الصور الفنية ولكنه في الحالات كلها يبقى مع الأشياء التي
يعرفها الناس مادام يريد أن ينقل مشاعره الى هؤلاء الناس .

اذن فالبحت البلاغى والنقدى العربى كما سنرى يبدأ من حيث انتهى
إليه سى دى لويس الذى يمضى من نقطة النهاية البداية ، ويرى : ان
(القابلية على تقبل الانطباعات هي جانب واحد من الخيال ، ولو كان الخيال
الشعرى سلبياً تماماً لوجب على الشاعر عند كتابة القصيدة تسجيل أحاسيسه
فقط والانحناء كما يقول (٢٢) ورد زورث « العاصفة الارتباط » (وهي عند
الغالبية ربح خفيفة متقطعة) ولترك القصيدة تكتب نفسها . ولكن القصائد
ويالأسف لا تكتب نفسها . وقد نتحدث عن الخيال الشعرى بأنه الروح
القدس جاثياً فوق فوضى الكون ، وتبقى الفوضى كذلك ما لم يكن ذهن
الشاعر ثاقباً ليكشف عما يكمن وراء ذلك) فالشاعر في ضوء هذه القاعدة
ليس حديدة تجذبها قوة المغناطيس كما صوره أفلاطون من قبل بل هو ذهن
متوقد يتلقى الانطباعات عن الأشياء ثم يبدأ يغربل هذه الانطباعات ويتعمق
فيها ويصوغها بوعى وإدراك

وفى يقيننا أن البحث البلاغى والنقدى العربى قد اتبه الى هذه القاعدة
قبل سى دى لويس بقرون متطاولة يوم أكد مسألة المطابقة بين الكلام
البليغ الذى يصوغه الأديب ومقتضيات متنوعة تتلون بحاله وحال المخاطب
وحال الواقع فى اطار فنى وفكرى ملتزم ، يسعى الى تحقيق غاية . وأياً كان
فان هذا الناقد الأوربى يلح على قاعدة الوعى فى صياغة الصور الفنية ويحلل
فى ضوءها المرحلة الثانية والثالثة من مراحل خلق القصيدة الشعرية فيقول :

(٢١) راجع هذا البحث .

(٢٢) المصدر السابق ص ٧٧ (الصورة الشعرية) .

(ولقد شهد ييتس (W. B. Yeats) عندما استشهد بقول جوته

Goethe : « اننا يجب أن ندع الصور تشكل بكل أصداؤها

قبل أن تنتقد » وتحدث عن حالة اشبه بالغيوبة التي فيها « تمر الصور خاطفة أمامنا » • وأضاف أنه من الضروري « أن نضبط العقل والارادة لنخرج من اللاشعور كل جزء نحن في حوزته » • ذلك الانتباه المركز الذي يرقب ميلاد القصيدة من اللحظة التي يشعر فيها • بمفاجأة الخلق • وهو تركيز لا ارادي طبعاً على الرغم من أنه مكثف ، ولكونه سلبياً يساعد العملية الطبيعية التي تخرج القصيدة كاملة الى النور ، ويمكن أن يدعى بعملية « ضبط العقل » ولكنها تتداخل مع المرحلة الثالثة ، عندما يصبح انتباه الشاعر اكثر حيوية ، (دعاه مالبرانس الانتباه (بصلاة العقل) فتبدأ عملية النقد أو اختيار الصور المترابطة أو رفضها بما يتناسب والنمط الجديد للقصيدة) (٢٣) •

يتجلى من هذا كله ان الناقد سي دي لويس يتمثل القصيدة صناعة واعية من الصناعات تمر بشائر ميلادها وملامح تكاملها بثلاث مراحل : —

اولاها : اقتران الشاعر بالأشياء وتلقي الانطباعات •

وثانيتها : ضبط العقل وتحكيمه فيما يتلقى •

وثالثتها : نقد الصور التي تجسد الانطباعات واختيار المناسب منها • اذا أتينا الى البحث البلاغي والنقدي العربي ملتجئين في رحابه مسألة خلق القصيدة وانشائها التقينا ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة (٣٢٢ هـ) الذي بحث هذه المسألة تحت عنوان « صناعة الشعر » (٢٤) وحل فكرة بناء القصيدة محرراً لها ثلاث مراحل أيضاً : —

اولاها : ان يحض الشاعر في فكره المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه •

(٢٣) المصدر السابق ص ٧٨ •

(٢٤) راجع عيار الشعر ص ٥ — ص ٨ •

وثانيتهما : أن يعد للمعنى ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه .
وثالثتها : أن يتأمل ما قد أداه إليه طبعه وتجتته فكرته فيستقصي انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وان اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها الى المعنى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله .

فها هنا تتمثل مذهب الناقد الأوربي (سي دي لويس) في الخلق الأدبي وقد تهادى إلينا من التراث العربي قبل نيف وعشرة قرون ، فاذا هذا التراث يتعمق خلق القصيدة خطوة بخطوة .

صحيح ان مصطلحات النقد الأوربي المعاصر تتباين عن مصطلحات التراث العربي النقدي ، ولكن الأفكار هي هي ، بل ان التراث النقدي العربي اذا كان قد عني على لسان أبي طباطبا العلوي بالأوزان والقوافي في مرحلة النقد والاختيار فان النقد الأوربي نفسه قد عني بهذا الأمر أيضاً فقد نقل سي دي لويس بهذا الصدد : راوياً أنه قال بول فاليري : « اني أعتقد ان الحاجة الى قافية معينة غيرت المجرى العام لاحدى قصائدي وتحدثت كوفنتري باتمور في احدى مقالاته عن وليم بارنز بذكاء عن « الحظ السعيد لمن يحاول استعمال الكلمات العديدة وله الفطنة ليعرف ذلك عندما تزوده الذاكرة أو ضرورة القافية والوزن بتلك الكلمات التي ربما قد تكون أفضل مما كان يرغب فيه » (٢٥) .

فالنقد الأوربي من وجهة نظر هؤلاء النقاد لا يغفل ضرورة الوزن

(٢٥) الصورة الشعرية ٨٠ - ٨١ .

والقافية وما يترتب على هذه الضرورة من موقف ازاء انتاج القصيدة وبثها ،
وكأننا بهم يذكر ونا بالشعراء العرب أصحاب القصائد الحوليات الذين كانوا
يمضون في نظم قصائدهم عاماً كاملاً ينقحونها ويعدلون فيها حتى تستوي
على الهيئة التي يشتهونها ويسعون اليها •

ضرب الناقد الأوربي (سي دي لويس) أمثلة من الحياة العملية وروى
مشاهدات من الأعمال المعاشية ليقرّب بها الى الأذهان المراحل التي حددها
لخلق القصيدة وصناعتها ، ولعل أطرفها ما حكاه قائلاً : « دعنا نتصور صياد
سمك جالساً في جزيرة يتأمل وهو في شبه غيبوبة ، البحر وخيوطه المختفية
فيه وان هذه الخيوط تحمل طعماً جديداً يعد مبعث القصيدة أو مزاجها الأول
أو فكرتها أو صورتها الأولى : ويحس الشاعر بين فترة وأخرى بهزة في أحد
خيوطه ، شيء ما قد التقط الطعم ، فيبدأ السمك بتحريك الخيط بلطف ساحباً
إياه بحذر ، لأن الأسماك في هذا البحر مخلوقات تحسن التملص ، وعندما
يخرج الخيط ، قد لا يجد الصيد المطلوب ، وعليه ما لم يكن صياداً يرضى
بأي شيء ذي زعائف ، يعود ليرمي الصيد في اليم » (٢٦) •

ففي هذه الحكاية يرمز الصياد الى الشاعر ، وتوحي خيوط الصياد
بحواس الشاعر ، ويستحضر البحر بما فيه من كائنات حاجات العالم الذي
يكتنف الشاعر بما يعج به من أشياء وأحداث ، ويمثل طعم الصياد الفكرة
الأولى والمعنى الأساس والصورة الأولية التي يبنى الشاعر عليها قصيدته ،
ويطابق القاء السمك ما لا يناسبه من صيده الى البحر المعنى واللفظة والصورة
التي لا تجد في نفس الشاعر قبولا •

اذن فخلق القصيدة مثل صناعة الصيد لدى هذا الناقد الأوربي ، أما
ابن طباطبا العلوي فقد صور خلق القصيدة على أمثلة وشواهد من صناعات

(٢٦) الصورة الشعرية ص ٧٩ •

سائعة في بيئته وفي تراثه العربي النقدي الذي يرى الشعر صناعة ، فجسد عمل الشاعر (كالنسيج الحاذق الذي يقف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده ، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها) (٢٧) .

ولعلنا نلاحظ من هذا أن الناقد العربي يتجاوز في أمثله وشواهده الصناعات غير الماهرة الى صناعات فنية تحتاج الى مهارة فائقة وذوق رفيع وحس مرهف ودربة متواصلة ، وتتجلى هذه الحقيقة في أن النسيج لا يدخل الخيوط بعضها في بعض كيفما اتفق وأن النقاش لا يكس الأصباغ التي انتهت اليه وأن الجوهري لا يسلك مواده حيثما وقعت تحت يديه ، وإنما يحتاج كل واحد منهم الى حذق حرفته الى جانب موهبته ، فإذا ما ينتجه لوحة متكاملة في جزئياتها وخلفياتها وما تهديه الى العين والعقل والشعور من احساس .

يؤكد ابن طباطبا العلوي نفسه هذه الحقيقة فيتحدث عن مسائل نقدية تتعلق بالقصيدة بناءً متحداً ووحدة متساوقة فيشير الى الانسجام بين الألفاظ وينهى عن الخلط فيما بينها ويوصي الشاعر : ان (يعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته ، ويحضر له عند كل مخاطبة ووصف ... ويعد لكل معنى ما يليق به ، ولكل طبقة ما يشاكلها ... ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر الى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى الى الاستمache ، ومن وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ، ومن

(٢٧) عيار الشعر ٥ - ٦ .

وصف الرعود والبروق الى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الغلمان والأعيار الى وصف الخيل والأسلحة ومن وصف المفاوز والفيافي الى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم الى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل ، والحرايبي والجنادب ، ومن الافتخار الى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع الى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الالباء والاعتياص الى الاجابة والتسمح ، بالطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ممتزجاً معه (٢٨) .

يدعو البحث البلاغي والنقدي العربي في هذا النص الطريف الى انسجام الصور الفنية بعضها مع بعض في القصيدة الواحدة ، ذلك لأن ترسيخ الصلة العضوية بين معاني الثمرة الأدبية على هذا النحو يقتضي ذلك الانسجام ويلزمه نهجاً بلاغياً ترسخ في مصطلحات وردت في النص مثل : (الوفق في التشبيهات والحكايات والبلاغات وألف التخلصات) .

ومن هنا فان دعوة النقد الأوربي المعاصر الى أن تكون الصور الفنية في القصيدة الواحدة مركبة يفضي بعضها الى بعض في انسجام وتوافق لم تفتقر اليها صناعة الشعر لدى ابن طباطبا العلوي وأياً كان فان الناقد الأوربي (سي دي لويس) قد امتاز في هذا الميدان بتأكيد انسجام صور القصيدة وضرب الأمثلة التطبيقية لترسيخ هذا التأكيد فقال : (وما ينطبق على الكلمات يسري كذلك على الصور وفي أية لحظة — خلال النظم الحقيقي للقصيدة — قد تظهر صورة جديدة في مخيلة الشاعر اما تلقائياً أو كأنها تقذف من الذاكرة أو كأنه قد جيء بها عمداً لتخدم معنى القصيدة في هذه النقطة ولتوسع من نمط الصورة . وعندما يتأمل الشاعر الصورة الجديدة ، يرى أنها زودته بشيء « أفضل مما كان يتغيه » وخلالها يتكشف المعنى الذي لم يفهمه كلياً قبل أن يكتب القصيدة . وفي ضوء هذا الاكتشاف يجب إعادة النظر ومراجعة

(٢٨) عيار الشعر ٦ — ٧ .

النمط الصوري ، وعندما يتم هذا تكون القصيدة قد أعطت لنفسها زخماً فاندفعت في اتجاه مغاير عارفة الآن بوضوح ، الهدف الذي تجري وراءه (٢٩) .
وبعد ذلك يمضي هذا الناقد فيحلل مثالين من الصور لايضاح مقياسه النقدي الذي يجسد الصور المتنافرة في القصيدة وينوه بالصور المنسجمة في قصيدة أخرى :-

أما المثال الاول فهو للشاعر كلير الذي يقول فيه :

(البركة القديمة بأعشابها المائية

وشجرة الصنصاف التي تتحدى المخاطر •

والتي تتكىء كمريض عجوز

فوق حفر مائية عميقة الأغوار) (٣٠) •

وقد علق على صور هذا المثال قائلاً : (من الواضح أن هناك شيئاً خاطئاً في ذلك ليس من الصعوبة ملاحظته • فالشاعر (كلير) يصف شجرة الصنصاف بأنها تتحدى المخاطر • « ولكن المرضى المسنين لا يتحدون المخاطر ، مثل الصغار بانحنائهم الى الأمام نحو المياه العميقة فالصورتان اذن متنافرتان » (٣١) •

أما المثال الثاني فهو للشاعر (مارفل) الذي يقول فيه :

(دعينا نكوّر كل قوتنا وكل

حلاوتنا في كرة واحدة

وندفع بمسراتنا بجهد مرير

خلال بوابات الحياة الحديدية) (٣٢) •

(٢٩) الصورة الشعرية ص ٨١ •

(٣٠) المصدر السابق ص ٨١ •

(٣١) المصدر السابق ص ٨٢ •

(٣٢) المصدر السابق ص ٨٢ •

وعلق على صورها بقوله « لقد تقبلنا هذه الأسطر مع أن في صورتها شيئاً من الغرابة ، ولو حاولنا تصورها فلا نرى سوى عاشقين يحاولان بمرارة ضغط كرة مطاطية خلال قضبان بوابة حديدية » •

وأعتقد أن هناك أسباباً عدة تجعلنا نتقبل صورة (مارفل) وأن نرفض صورة (كلير) • أولاً اننا لا نشجع على تصورها بتاتاً ولا يسعنا الا أن نشكل صورة عن شجرة (كلير) • ولكن استعارات (مارفل) الكرة والبوابات ، هي مجردة نسبياً إذ أنها لا تحمل لوناً أو تفصيلاً يمكن أن يفرضاً على حواسنا ، وعليه فيمكن القول من حيث المبدأ : ان الاستعارات الممزوجة والصور غير المتطابقة تبدو موفقة نسبة الى ما تفتقر اليه من استجابة حسية • وثانياً أمامنا موضوع اللياقة العاطفية • فالاستعارتان في صورة (مارفل) تعبّران تماماً عن العنف العاطفي في موضوعه في هذه النقطة ، ولوجود عاطفة انسانية كهذه ، فالعاطفة الشعرية يمكن أن تتولد لتنصهر فكرة الكرة مع البوابة الحديدية ففي صورة (كلير) لا يوجد توتر عاطفي ، لذا فان الصورتين عن شجرة الصفصاف تبقيان متنافرتين (٣٣) •

ان معيار التنافر ومعيار الانسجام بين صور المقطوعة الشعرية الواحدة يحرران مبدأ تفرده الحواس ويرتضيه العقل ويستأنس به الذوق ، ذلك لأن الصور تبني كياناً متنوع الملامح للفكرة الشعرية ، فاذا كان هذا الكيان متنافراً في جزئياته استوت ملامحه مشوهة ، أما اذا انسجم في أوصاله بدت ملامحه متسقة •

ويقين أن هذا المبدأ لا يتأتى قاعدة نقدية يقوّم الناقد في ضوءه الصور الفنية الا اذا شمل هذه الصور في سياق متواصل ، أما اذا انفرد بكل صورة على حدة وحللها منعزلة عن رفيقاتها وحكم عليها لحسنها أو لقبحها فليس له أن يتحزم بمقياس التنافر ومقياس الانسجام •

(٣٣) المصدر السابق ص ٨٢ •

أصالة البحث البلاغي والنقدي العربي في دراسة الانسجام والتنافر في الصور الفنية :-

لقد فاض البحث البلاغي والنقدي العربي في هذه المسألة وتصدى
لتطبيق مقياس التنافر ومقياس الانسجام على الصور الفنية التي عني بتحليل
وسائل رسمها من تشبيهات ومجازات واستعارات وكنيات . ويتجلى هذا
بشكل واضح لدى النقاد الذين نهضوا في رحاب ذلك البحث بتحليل ألوان
الصور الفنية في قصائد الشعراء المفرطين في التجديد والمنقطعين عن عمود
الشعر العربي القائم على المناسبة والانسجام بين المعاني الظاهرة للألفاظ
والتعابير ومدلولاتها المؤدية عن صور بديلة .

من هؤلاء النقاد أبو العباس أحمد بن عبيدالله الذي أنكر على أبي تمام
قوله :-

هاديه جذعٌ مِنْ الأراك ، وما تحت الصلا منه صخرةٌ جَلَسَ
فقال : (هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال
« جذع من الأراك » ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً ؟ وتشبه بها
أعناق الخيل ؟ !) (٣٤) .

هذا الناقد العربي القديم يأخذ على أبي تمام تنافر الصور التي ساقها
لتجسيد ضخامة عنق الفرس ، فهذا العنق بدا أولاً في صورة الجذع وهو
ما يكون في الشجر الغلظ المتسع ساقه في عظم ثم أتى بصورة الأراك وهو
من الشجر الذي لا تغلظ عيدانه ولا تستوي كالجذوع بل هي لا تقاربها ،
فأبرز ذلك العنق في ضعف وهزال فقدم لنا صورتين متنافرتين لهادي فرسه .
ومنهم أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدى المتوفى سنة ٣٧٠ هـ
الذي أورد قول أبي تمام في ممدوحه :-

(٣٤) الموازنة ج ٢ / ١٢٥ .

وأرى الأمورَ المشكلاتِ تمزقتُ°

ظلماتُها عن رأيك المتوقدِ

عن مثلِ نصلِ السيفِ إلا أنه°

مُدسِّلٌ أوَّلَ سَلَّةٍ لم يثمدِ

فبسطتْ أزهرها بوجهٍ أزهرٍ°

وقبضتْ أرْبَدها بوجهٍ أرْبَدِ°

ثم تناول مافي هذه الأبيات من صور في ضوء مقياس التنافر ومقياس الانسجام قائلًا: (فقال أي أبو تمام - « الأمور المشكلات » وجعل لها ظلمات ، فكيف يقول : فبسطت أزهرها ، والزهر هي النيرات ، والمشكلات لا يكون شيء منها نيراً ، وكأنه يريد أن الأمور المشكلة منها جيد قد أشكل الطريق إليه ، ومنها ردىء قد جُهل أيضاً حاله ، فهي كلها مظلمة ، فيمزق ظلماتها برأيه ، ويكشف عن الجيد منها ويبسطه : أي يستعمله ، ويكشف عن رديئها ويقبضه ، أي يكفه ويطرحه ولكن ما كان ينبغي له أن يقول « بوجه أزهر » و « بوجه أربد » لأنه لا صُنع ههنا للوجه ولا تأثير ، لأن الصنع إنما هو للرأي وللعقل ، فاذا رأى ذو الرأي أمراً استبان منه الأشياء المظلمة ، وانفتحت المغلقة ، أو رأى أن يُغلق أمراً مفتوحاً إذا كان الصواب موجباً ذاك عنده ، فالرأي على الأحوال كلها أزهر مُسْتَقَر ، والوجه على الأحوال كلها أبيض ، وليس يريد أبيض في لونه . والعاجز إذا ورد عليه الأمر يبهظه تبينت الكتابة في وجهه) (٣٥) .

يستند الآمدي بتناوله هذا الى مسائل نفسية وعقلية واجتماعية ، فيتتبع بمقياس التنافر ومقياس الانسجام الصور التي رسمها الشاعر للأمر المشكلات ولرأي المدوح في حلها ، فلاحظ قبل كل شيء أن أبا تمام جسد الأمور

(٣٥) الموازنة ج ٢ / ٢١٠ .

المشكلات في صورة ليل تتلاطم ظلماته وتمتد دياجيرها وهي صورة تتقبلها النفس وقرها العقل وتتعارف عليه التقاليد الاجتماعية ، ذلك لأن الأمور المشكلات التي تتداخل أعباؤها وتختلط بداياتها ونهاياتها لا تنتقل من ذهن الشاعر الذي جربها وذاق مرارتها وضاق بأسوارها الا اذا تبادرت فيما يعرفه المتلقى من الصور وأنسجت مع ما يحس به من الهيئات ، فكانت هذه الهيئات والصور الظلمات التي لا يجهل أحد ما بينها وبين الأمور المشكلات من علاقة مشابهة تدركها العين وتمثلها النفس ويتعارف عليها العقل •

ولاحظ أيضاً : أن الشاعر قد تخيل رأي الممدوح في صورة ما يتقد ناراً تضيء وشمساً تنير ، فكان بدهياً أن تنسجم صورة الرأي هذه مع صورة ظلمات الأمور لترسم لنا صورة انقشاع الأمور المشكلات ظلمات فرت بين يدي رأي يفيض ضوءاً ونوراً •

ومن هنا قرر الآمدي أن مافي البيت الأول من صور تجري في تلاؤم وانسجام ، بيد أنه لاحظ أن هذا التلاؤم والانسجام يتعثران في البيت الثالث فاذا بين الأمور المشكلات المصورة ظلمات ما هو أزهر نير فاستنكر ذلك لأن صورة ما هو أزهر نير تتنافر مع صورة ما هو مظلم أربد ، كما استنكر تحول الشاعر عن تصوير الرأي المتقد ودوره في ازاحة الأمور المظلمات الى وجه الممدوح الذي صورته وجهين متناقضين : وجه أزهر ووجه أربد ونسب اليهما مانسبه للرأي المتقد في الصورة التي رسمها للصراع بين الأمور المشكلات والرأي الحازم •

اذن فان الآمدي لا يكتفي باصابة أبي تمام في صورة رسمها البيت الأول من هذه الأبيات ولا يستند الى هذه الإصابة في استحسان عمل الشاعر والحكم له وانما يتتبع الصور فيما بعد • وهذا برهان لا يرد على أن هذا الناقد الذي يفصل بيننا وبينه زمن يقارب العشرة قرون لم يكن جزئياً في تحليل

الصور ولم يكن يرى البلاغة في البيت الواحد ووجه الاستحسان في صورة واحدة •

والى جانب هذا كله فإن الآمدي لم يكتفِ بمثال واحد في تجسيد هذين المقياسين مقياس التنافر ومقياس الانسجام وإنما أورد مثالا آخر لشاعر آخر في الصور التي تعتور معنى يخص الترابط بين الوجوه والأمور المشكلات فقال : « لله در منصور الغمري حيث يقول : -

ترى ساكنَ الأوصالِ باسطَ وجهه

يُريك الهوينا والأمورَ تطيرُ

ثم حلل انسجام الصور في هذا البيت مقررًا أن الشاعر قال : (ساكن الأوصال باسط وجهه) فدل على قلة أكتراهه بالأمور التي ترد عليه • ثم ألفت الى صور أبي تمام تلك وقال (وقول أبي تمام « بوجه أريد » لامعنى له ؛ لأنه من صفات الغضبان أو المكتئب من أمر ورد عليه ، وهو عندي في ذلك مسيء) (٣٦) •

يبدو أن البحث البلاغي والنقدي العربي كان أصلاً في هذه المسألة الرئيسية من مسائل تنافر الصور وانسجامها في النص الأدبي ، وآية ذلك أن هذا البحث قد اغتنى على يدي ابن الأثير المتوفى سنة (٦٣٧ هـ) في عصر وسمه الباحثون غير المثبتين بجمود الدراسات البلاغية والنقدية العربية فهذا الناقد المبدع قد درس الصور الفنية في تنافرها وانسجامها بمنهج تاريخي تحليلي وأورد آراء الآمدي وابن سنان الخفاجي بشأن تصوير امرئ القيس الليل الطويل على هيئة ماله صلب وعجز وكلكل في قوله :

فقلتُ له لما تمطّيتُ بصُلبه

وأرّدتُ فـ أعجازاً وناءً بكلكل

(٣٦) راجع المصدر السابق ج ٢ / ٢١٠ •

يظهر من هذه الآراء أن الآمدي قد استحسن استعارات هذا البيت
انسجامها وبناء بعضها على بعض •

أما ابن سنان الخفاجي فقد رأى هذه الاستعارات وسطاً بين الرداءة
والجودة ، فدفعه ناقدنا فيما رأى قائلًا : في مذهبه (نظر من وجهين : —

الأول : أنه قال هذا بيت من الاستعارة الوسطى التي ليست بجيدة ولا
رديئة ، ثم جعلها استعارة مبنية على استعارة أخرى ، وعنده أن الاستعارة
المبنية على الاستعارة من أبعد الاستعارات وذلك أنه قسم الاستعارة الى
قسمين : قريب مختار ، وبعيد مطروح • فالقريب المختار : ما كان بينه وبين
ما استعير له تناسب قوي وشبه واضح •

والبعيد المطروح : اما أن يكون لبعده مما استعير له في الأصل ، أو لأنه
استعارة مبنية على استعارة أخرى فيضعف لذلك هذا ما ذكره ابن سنان
الخفاجي في تقسيم الاستعارة •

وإذا كانت الاستعارة المبنية على استعارة أخرى عنده بعيدة مطروحة
فكيف جعلها وسطاً ؟ هذا تناقض في القول ! (٣٧) •

وبعد هذا نزل ابن الأثير لأبن سنان الخفاجي على حد الاستعارة بأنه
نقل المعنى من لفظ الى لفظ ، بسبب مشاركة بينهما •

وقال : فاذا وجدنا استعارة في كلام ما عرضناها على هذا الحد ، فما
وجدنا فيه مناسبة بين المنقول عنه والمنقول اليه حكمنا له بالجودة ، وما لم
نجد فيه تلك المناسبة حكمنا عليه بالرداءة • وبيت امرئ القيس من
الاستعارات المرضية ، لأنه لو لم يكن لليل صدر ، أعني أولاً ، ولم يكن
له وسط وآخر لما حُسنَت هذه الاستعارة •

(٣٧) المثل السائر القسم الثاني ص ١١٢ •

ولما كان الأمر كذلك استعار لوسطه صُلْباً ، وجعله متسطياً ، واستعار لصدره المتثاقل - أعني أوله - كللكاً ، وجعله نائياً ، واستعار لآخره عجزاً ، وجعله رادفاً لوسطه ، وكلُّ ذلك من الاستعارات المناسبة (٣٨) .

وبعد هذا كله أتتقل ابن الأثير الى مسألة الانسجام من محورها الذي يتعدى محور العلاقة بين المستعار والمستعار له وبعبارة النقد الأدبي المعاصر العلاقة بين الشيء وصورته ، فقال : (وأما قول ابن سنان الخفاجي : « ان الاستعارة المبنية على استعارة أخرى بعيدة مطرحة » فإنّ في هذا القول نظراً . وذلك أنه قد ثبت لنا اصل نقيس عليه في الفرق بين الاستعارة المرضية والمطرحة ، كما أريناك ، ولا يمنع ذلك من أن تجيء استعارة مبنية على استعارة أخرى ، وتوجد فيها المناسبة المطلوبة في الاستعارة المرضية ، فانه قد ورد في القرآن الكريم ماهو من هذا الجنس ، وهو قوله تعالى : « وضربَ الله مثلاً قريةً كانت آمنةً مطمئنةً يأتيها رزقها رَغداً من كلِّ مكان فكفرت بأنعم الله فأذاقها الله لباسَ الجوعِ والخوفِ » (٣٩) .

فهذه ثلاث استعارات يبنّي بعضها على بعض : -

• فالأولى : استعارة القرية للأهل .

• والثانية استعارة الذوق للباس .

• والثالثة : استعارة اللباس للجوع والخوف .

وهذه الاستعارات الثلاث من التناسب على ما لا خفاء به (٤٠) وفي ضوء هذا التحليل وإيراد الشواهد حرر ابن الأثير مقياسه قائلاً : (فكيف يذمُّ ابن سنان الخفاجي الاستعارة المبنية على استعارة أخرى ؟ وأقول ان ذلك ما شدّه عنه ، الا لأنه لم ينظر الى الأصل المقيس عليه ، وهو التناسب بين المنقول عنه

(٣٨) المصدر السابق القسم الثاني ١١٣ - ١١٤ .

(٣٩) سورة النحل : الآية ١١٢ .

(٤٠) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ .

والمنقول اليه ، بل نظر الى التقسيم الذي هو قسمه في القرب أو البعد ، ورأى أن الاستعارة المبنية على استعارة أخرى تكون بعيدة ، فحكم عليها بالاطراح .
وإذا كان الأصلُ انما هو التناسب فلا فرق بين أن يُوجد في استعارة واحدةٍ ، أو في استعارة مبنية على استعارة (٤١) . فهاهنا نلتقي عند هذا الناقد أصلاً يقيس عليه حكمه بشأن الاستعارة وهذا الأصل هو التناسب .
ويتقرر من خلال مناقشاته وتحليلاته أن مفهوم التناسب يتفرع الى فرعين : يتعلق أحدهما بتناسب الصورة التي يرسمها المستعار له مع صورة المستعار عنه ذلك لأن الاستعارة كما سنرى أداة ترسم صورةً بديلة عن صورة الشيء الذي يطوي الأديب ذكره ، ويتخصص ثانيهما بتناسب الصور حين تكثر الاستعارات وتتعدد . فهذه الصور في ضوء ذلك الأصل ينبغي أن تتعاور الفكرة الموحدة والعاطفة المتحدة التي ينبض بها النص الأدبي فاذا المعاني متساوقة متجانسة لا يميل بعضها عن بعض ولا يشذ شيء منها .
تؤكد هذه الأمثلة - من غير ريب - أن البحث البلاغي والنقدي العربي ربما يمتاز في مسألة التنافر والانسجام بين الصور الفنية عما قدمه الناقد سي دي لويس بتناول الصور الفنية في المقطوعة الشعرية من محورين : أحدهما يتغلغل في أعماق الصورة عسودياً . وثانيهما يلم أطرافها أفقياً .
فتبدو الصورة على مشرحة التحليل مجسمة مجسدة فيسهل الالتباه الى مايشوبها من تنافر ووضع اليد على ماتجري به من انسجام وتناسب .
واذن فالتراث البلاغي والنقدي العربي يحمل الينا موروثاً نظرياً وتطبيقياً لا تفتقر موضوعاته مادة ومنهجاً الى أمر جاء في الدراسات النقدية الأوربية التي تعرضت لتعريف الصورة الفنية وكيفية ميلادها وتحليلها .
وعليه فالى أين توجه نقاد عرب معاصرون يوم درسوا الصورة الفنية ؟ أو ذهبوا الى تراثهم البلاغي والنقدي ذاك أم اتخذوه ظهيراً ووقفوا على باب الدراسات النقدية الأوربية ؟

(٤٠) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ - ١١٥ .

(٤١) المصدر السابق / القسم الثاني ١١٤ - ١١٥ .

الفصل الثاني

قلق مبحث الصورة في دراسات نقدية عربية عامة

المقرر في تاريخ النقد العربي أن جمهور النقاد العرب المعاصرين يكادون ينقطعون عن تراثهم البلاغي والنقدي التليد متوجهين الى الدراسات النقدية الأوربية بجذورها اليونانية فيلتمسون منها مفاهيمهم الأدبية وموضوعاتهم النقدية ومقاييسهم الجمالية والذوقية . ان " مبحث الصورة الفنية لدى هؤلاء النقاد ربما يستوي المحك الرئيس الذي يمكن أن نحكم في ضوءه على ما يقرره تاريخ النقد الأدبي العربي بشأنهم ، ذلك لأن هذا المبحث ينبري المجال الرئيس الذي يجري فيه أولئك النقاد أقلامهم وهم يشدون الجديد في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ويلتمسون الابداع فيه تعويضاً عما عجز عنه البحث البلاغي والنقدي العربي في زعمهم .

تأرجح دراسة الصورة بين النقد الاوربي والبحث البلاغي العربي عند الشايب :-

يأتي الأستاذ احمد فؤاد الشايب رائداً في هذا المجال ومفتتحاً لهذا الدرب ، والسؤال ها هنا يستفسر قائلاً : واذن فكيف بحث الصورة وعن أي مصدر صدر في مفهومه تجاهها ؟ .

سعى الاستاذ الشايب سعياً حثيثاً الى اقامة تعريف للصورة وصياغة حد لها ، فأثمر سعيه أكثر من مفهوم :-

فهو يقول أولاً : (هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً الى قرائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية أو الصور الفنية)^(١) .
وهو يقرر ثانياً : (ان الصورة الأدبية لها معنيان ، أحدهما ما يقابل المادة الأدبية ، ويظهر في الخيال والعبارة . والثاني ما يقابل الاسلوب ويتحقق بالوحدة)^(٢) .

وواضح من قراره هذا ومن قوله ذاك أنه لا يكاد يدني الينا مفهوماً موحداً واضحاً عن الصورة ، ذلك لأن الصورة الأدبية والفنية تتمثل تارة وسائل لنقل الفكرة والعاطفة وتتمثل تارة أخرى مادة وأسلوباً . وازاء هذه الحال لابد من أن تتساءل ما مقصده من الوسائل التي يراها الصورة ؟ أو يقصد وسائل البيان العربي من تشبيه ومجاز واستعارة وخيال أم يرمي الى ما عداها من الأنماط التي فاضت بمصطلحات متباينة في الدراسات النقدية الأوربية ؟ .

يبدو من حديثه عن الصورة مادة وتأكيده ان هذه المادة هي الخيال والعبارة ومن جعلها اسلوباً ، أنه ينقطع عن التراث البلاغي والنقدي العربي وأنه يقدم الينا بضاعة أوربية في شيء غير قليل من الخلط والغموض والتناقض ، اذ كيف تكون الصورة الفنية والأدبية مجرد وسائل وتصبح مادة من الخيال وعبارة ثم تستوي اسلوباً ؟ ! .

أليست الوسائل والعبارة والاسلوب مصطلحات تتفق مدلولاتها في زاوية رئيسة ؟ ! أليس الاسلوب في النقد الأوربي هو مضمون النص الأدبي وشكله ؟ ! أليست العبارة جزءاً من هذا الاسلوب ؟ ! أليست الوسائل هي العبارة في بناء النص الأدبي ؟ ! .

ان هذه الاسئلة وسواها اذا أردنا أن نجيب عنها بتحليل مصطلحات

(١) أصول النقد الأدبي ص ٢٤٢ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٥٩ .

الأستاذ الشايب نفسه ليس لنا إلا أن تؤكد حكمنا السابق عليه ، والا فإن مصطلح المادة قد ورد في البحث البلاغي والنقدي العربي القديم وأن رواد هذا البحث من أمثال قدامة بن جعفر^(٣) وعبدالقاهر الجرجاني^(٤) قد قابلوا في ضوءه بين مادة الصائغ ومادة الأديب ، ورأوا أن ما يظهر على هذه المادة من نقوش هي الصورة في حين أن الأستاذ الشايب يرى الصورة هي المادة .

واذن فإذا كان صاحبنا يلتفت الى التراث البلاغي والنقدي العربي في تعريف الصورة فانه لم يفعل ذلك الا ليقرر أن هذا التراث يفتقر الى مفهوم الصورة الأدبية ولا يرتفع اليه نظراً ومنهجاً . وأياً كان فان مصطلحات الأستاذ الشايب في تحليل أجزاء الصورة الأدبية تتشابه وتتداخل جامعة بين القديم والحديث وما أداره النقاد العرب القدامى وما تواتب بين الأقلام المعاصرة المبتدعة ، وآية ذلك أنه يقول : (نلاحظ « شدة الارتباط بين المادة والصورة ، أو بين اللفظ والمعنى أو بين الفكرة والعاطفة من ناحية ؛ والخيال واللفظ من ناحية ثانية ، اذ كان هذان صورة لذينك . وأي تغيير في المادة يستتبع نظيره في الصورة والعكس صحيح »)^(٥) .

فها هنا قلق بادٍ في سرد هاتيك المصطلحات واختيار ما يريده منها . وتعليل هذه الظاهرة لا يتجاوز حرص الرجل على أن يعوض عن البحث البلاغي والنقدي العربي بنظرات نقدية أوربية وصلت اليه بشكل أو بآخر ، فلم يحكمها في دراسته للصورة كل التحكيم ولم يهجرها كل الهجران ، فأضحت دراسته للصورة الأدبية والفنية غربية وغربية في آنٍ واحد .

يحرص الأستاذ الشايب مع ذلك كله على أن يستمد شواهد من التراث العربي وهو يتحدث عن مقياس الجودة للصورة الأدبية فيقول : (ان

(٣) انظر هذا البحث .

(٤) انظر هذا البحث .

(٥) أصول النقد الأدبي ٢٤٦ .

مقياس الصورة الأدبية هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة — والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية — وهذا هو مقياسها الأصيل وكل ما نصفها به من جمال ، وروعة وقوة انما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد ، فيه روح الأديب وقلبه بحيث نقرأه كأنما نحادثه ونسمعه كأننا نعامله ، ومن هنا كانت الصفات الرئيسة للآثار الأدبية الجيدة هي القوة والرقّة .

فالقوة لتوقظ انتباه القارئ وتحمل الى عقله معاني رائعة حية ، والرقّة لبثت العاطفة صادقة تامة والبأس الأفكار جدة وبهاء فأبو تمام مثال القوة والبحثري مثال الرقة وربما كان المتنبي أقوى من أبي تمام (٦) .

فخصائص الصورة الأدبية المطلوبة تتحرر من شواهد عربية تراثية ، وإذا تجاوزنا التعميمات والأحكام النظرية في هذا النص فأننا نلاحظ ان صاحبه يستمد دور الصورة في النص الأدبي من المدرسة الرومانتيكية الأوروبية التي جعلت الصورة رسول عقل الأديب ومزاجه واتخذت نجاحها في التعبير عن هذا المزاج والعقل مقياساً واحداً لجودتها وان كنا لم نعدم في البحث البلاغي والنقدي العربي مثل هذا المقياس عند النظام (٧) مثلاً .

ومصطلح التناسب الذي أداره الأستاذ الشايب حلقة وصل بين الصورة عبارة وما تؤدي عنه حالة داخلية للأديب عقلاً يميزه ومزاجاً يتصف به ما عسى أن يكون ؟ .

أهو ترجمة لما اعتمد عليه النقاد الأوروبيون أم اقتبسه من النقاد العرب القدماء الذين تحدثوا عن عمود الشعر من أمثال المرزوقي والذين حللوا العلاقة بين المستعار له والمستعار عنه وبناء الاستعارات بعضها على بعض من

(٦) اصول النقد الأدبي ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٧) راجع هذا البحث .

أمثال ابن الأثير ؟ •

الحقيقة اننا لا نستطيع أن نقطع في ذلك وان كنا على يقين من انه قصر شأواً بعيداً عن ابن الأثير^(٨) في هذه المسألة الرئيسة من مسائل الصورة الفنية المرضية •

يتكلم الأستاذ الشايب بعد هذا على الترابط بين المادة الأدبية وصورتها فيرى أن هذا الترابط وثيق ثم يستبدل بمصطلح المادة والصورة مصطلح اللفظ والمعنى ليقرر قائلاً : (وللنقاد العرب خلاف عريض في الترجيح بين هذين العنصرين لا يكاد يخلو منه كتاب)^(٩) •

وهو في هذا يشير الى أبي هلال العسكري في كتابه الصناعتين والى عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة والى ابن خلدون في مقدمته ، ويقين أن الرجل غير دقيق في قراره وغير منصف في اشارته • فلقد مرّ بنا مثلاً^(١٠) أن عبدالقاهر الجرجاني قد حسم الأمر في التفاضل بين اللفظ والمعنى في ضوء منهج تاريخي فعرض الخلافات ثم حرر مذهبه الرائع في جعل الصورة عنصراً ثالثاً يلتحم فيه عصرا اللفظ والمعنى التحاماً لا سبيل الى توهم شيء تحرر له مزية دون سواه •

ولما كان الأستاذ الشايب عليماً بالتراث العربي في البلاغة والنقد فليس من المعقول أن يجهل مذهب عبدالقاهر الجرجاني هذا ، واذن فهل يقصد من وراء ذلك أن تغسل اليد من هذا التراث فلا نبعث مبحثه عن الصورة الفنية ؟ ! •

اننا لا نتهم الأستاذ الشايب بشيء بيد أننا نؤكد هاهنا أن الدراسات النقدية الأوربية لا تستطيع أن تمحو التراث العربي البلاغي والنقدي وتحول

(٨) راجع هذا البحث •

(٩) اصول النقد الأدبي ٢٤٧ - ٢٤٨ •

(١٠) راجع هذا البحث •

بينه وبين أن يتصدر ثانية ميدان البحث العلمي في الصورة الفنية ، وآية ذلك يقدمها لنا الاستاذ الشايب نفسه فهو وان كان يسهب في الحديث عن مسائل نقدية أوربية بشأن لغة الأديب الا أنه ينصرف عن هذه المسائل ليغرف من ينبوع البحث البلاغي والنقدي العربي مفاهيمه واصطلاحاته في هذا المجال فيقول : (ان اللغة المعروفة انما وضعت في الأصل للتعبير عن الحقائق والمسائل العقلية فاذا ما أراد الأديب اتخاذها لأداء الانفعالات النفسية شعر بأنها دون مافي نفسه من قوة العاطفة وحرارة الشعور لذلك يحاول اصطناع لغة أخرى تسمو الى مستوى نفسه الثائرة وتستطيع تصوير مافيها من آثار القوة الوجدانية ، فيلجأ الى الصور التي تجسم المعاني وتنقلها الى درجة أرقى لتزداد قوة وجمالاً • يلجأ الى التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل هذه اللغة المخترعة أو الوسيلة البليغة التي تأخذ عناصرها من الطبيعة والأشياء وتؤلفها بطرائق التشبيه والمجاز والكناية مثلاً هذه اللغة هي الخيال ، فهو العنصر الذي تلجأ اليه العاطفة لتعبر عن نفسها حين تعجز العبارات الأخرى دون تحقيق هذه الغاية الأدبية) (١١) •

فها هنا يسعى قلم الباحث الى أن ينتزع نفسه من التقليد الأجنبي ويتحرر خالصاً لطبيعة اللغة الفنية العربية ، فيستقبل هذه اللغة في موضوعات البيان « التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المبالغة أو التخييل » وهي الموضوعات التي تقررت قواعدها في علم البلاغة العربية وفاضت ضوابطها بدقة وتفصيل لارساء أسس سنن العربية وطرائقها في تصوير المعاني وتجسيد العواطف وتشخيص الخيال وان كان هذا القلم في سعيه ذاك قد أخفق في النهاية فمن ناحيتين : -

اولاهما : أنه جعل تلك اللغة الفنية خيالا مقررأ : ان « هذه اللغة هي

(١١) اصول النقد الأدبي ص ٣٣ •

الخيال فهو العنصر الذي تلجأ اليه العاطفة » ولكنه لم يفصل القول في هذا بعد أن فصله في طوائف من موضوعات البيان •

وثانيتها : أنه لم يلتمس الصورة الفنية ثمرة لتلك الموضوعات البيانية ولم يبسطها في شواهد ترسم الحدود الفاصلة بين صورة فنية يرسمها التشبيه وصورة فنية أخرى ترسمها الاستعارة أو الكناية •

وعلى أساس هاتين الناحيتين فإن مبحث الاستاذ الشايب للصورة الفنية قد ضاع في لجج التقليد للدراسات النقدية الأوربية وفقد ارتباطه الفكري والذوقي بالبيان العربي •

العشماوي واصالة بحث الصورة في التراث العربي :-

تستوي هذه الحال ظاهرة لدى الكثير من الباحثين العرب المعاصرين الذين تصدوا لبحث الصورة الفنية ، من هؤلاء الباحثين الدكتور محمد زكي العشماوي الذي تناول طائفة من القضايا النقدية والبلاغية بالدرس والتقويم ، فألم في مدارها بالصورة الفنية المأماً متسعاً بعض الشيء •

والرجل في المأمة هذا يلتفت الى مسألة اللفظ والمعنى في البحث البلاغي والنقدي العربي ويشير الى البلاغيين والنقاد القدامى الذين أخفقوا في تبين هذه المسألة وفهم حقيقتها لاسيما ابن قتيبة الدينوري الذي يحكم على مبحثه بشأن الألفاظ والمعاني قائلًا : ان ابن قتيبة (وقف في علاقات الألفاظ عند الصفات الشكلية التي تتصل بالحروف ومخارجها وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخارجية وجعل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه البيت الشعري من مثل أو حكمة) (١٢) •

ان هذا الحكم — من غير ريب — عام ومطلق يتنكر للتفصيلات التي وردت في المصنفات الغزيرة التي تعرض فيها ابن قتيبة لمسألة اللفظ والمعنى •

(١٢) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ٣٢٥ .

فالمعروف ان هذه التفصيلات لاتصور رأي ابن قتيبة على هذا النحو وانما تجسده ملتقى لاشاراتٍ تراثية وشخصية تبين ان هذه المسألة لم ترد عند هذا الناقد التراثي على تلك الهيئة الضيقة وانما وردت في سعة واتساع يمكن أن نجد فيها تأكيداً لفنية الألفاظ وجدة المعاني وتطاول الزمن بهذه الحدة وتلك الفنية ، ذلك لأن ابن قتيبة مثلاً لم ير البلاغة قاصرة على زمن دون زمن وانما رآها هبةً لم يقصرها الله على قومٍ دون قوم ولم يحصرها في زمن دون زمن كما أنه قد جعل الضرب المختار من أضرب الشعر هو ما حسن لفظه وجاد معناه .

ومهما يكن فان الدكتور العشماوي اذا لم يكن قد رضي عن ابن قتيبة في بحث الألفاظ والمعاني — قد رضي عن عبد القاهر الجرجاني كل الرضي فقرر بشأنه قائلاً : (لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وانما اللفظ عند عبد القاهر بكل امكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة ، والمعنى عنده هو كل ما نتج عن السياق من فكر وأحاساس وصورة وصوت) (١٣) .

ويمضي الدكتور العشماوي في بيان أهمية دراسة عبد القاهر الجرجاني للفظ والمعنى ويخلط بين القديم والجديد ويدير مصطلحات معاصرة فيقول : (وعلى ضوء هذا التعليل الذي بسطه لنا عبد القاهر وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته الينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخلق الفني سوف تنتهي الى حقيقة لا سبيل الى الشك فيها وهي ان الفن ليس في الفكرة ، ولا في المعنى الاخلاقي الفلسفي ولا في المضمون بعامة ، مهما تكن قيمة هذا المضمون وانما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفي اخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لأي صورة من صور الفن ، سواء

(١٣) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٢٥ .

أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية أم غير هذا وذلك من أشكال الفن الأخرى (١٤) .

نلاحظ من هذا النص أن الدكتور العشماوي يوهمنا بأن دراسة عبد القاهر الجرجاني تلك بشأن الصورة الفنية تقتصر على (الصورة اللفظية) في حين ان الحقيقة لم تكن هكذا ، ذلك لأننا قد استقبلنا الصورة الفنية عند ذلك الناقد التراثي صلة عضوية بين اللفظ والمعنى معاً .

وأيّاً كان الامر يبدو أن الدكتور العشماوي لم يكن دقيقاً في ادارة مصطلح الصورة لأنه قد مدّ في دلالتها لتعني فنون الأدب المعاصرة من قصة ومسرحية الخ .

وربما لا يكون هذا الأمر ذا بالٍ مادام الرجل قد نوه بالتراث البلاغي والنقدي العربي ورآه دراسةً مبتدعةً عند عبد القاهر الجرجاني في الأقل ، بيد أن المهم هو اعتماده على هذا التراث في مناقشة الدراسات النقدية الأوربية وجذورها اليونانية وتحديد مايمتاز به التراث البلاغي والنقدي العربي عن هذه الدراسات النقدية الأوربية لنعود اليه ونستعيض به عن ظاهرة التقليد للفكر الأجنبي وذوقه ، وهي الظاهرة التي تكاد تستعبد القلم العربي المعاصر في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة الهادفة .

الحقيقة ان الدكتور العشماوي لم يفعل شيئاً من هذا بل انه نسي عبد القاهر الجرجاني ونظريته التي نوه بها في دراسة اللفظ والمعنى والنظم والصورة وولاهها ظهراً وفاض في الدراسات النقدية الأوربية ملتسماً بالمنهج النقدي القديم في مدارسها (١٥) التي رأيناها متناحرة غريبة عنا .

لقد مهدّ الدكتور العشماوي لعمله هذا بدراسة الخيال ومنزلة الشاعر

(١٤) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٩٩ .

(١٥) راجع بحثه للمدرسة الكلاسيكية والنيو كلاسيكية (المصدر السابق ٤٦ -

٥٣ ، وراجع بحثه للمدرسة الرومانطيقية المصدر السابق ٥٣ - ٦٨) .

في النقد اليوناني فأشار الى آراء سقراط وتلميذه افلاطون وبَيَّن ان هذه الآراء تصور الشعراء خداعين مجذوبين وروى قائلًا : (مما قاله سقراط ان الخيال نوع من الجنون العلوي واستمر هذا الاعتقاد سائدًا عند افلاطون الذي كان يؤمن بأن الالهام ضرب من الجنون تولده ربّات الشعر أو آلهته في نفس الشاعر وعلى الرغم من ان أرسطو قد أشار الى ملكة الخيال في اكثر من مناسبة في كتابة الشعر وأنه أرجع اليها القدرة على الجمع بين الصورة في رد العمل الفني الى الوحدة في المأساة) (١٦) .

وعلى الرغم من هذا يستنتج الدكتور العشماوي حكمًا على الفكر اليوناني قائلًا : (فان مجمل القول ان الاغريق كانوا أقرب الى المبدأ الذي يتخذ من الحياة مواقفها التي تقنع العقل ، ويتناول جوهريات الحياة وكمياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول ادراك كل العقول كما أنهم تفروا بوجه عام من كل ماهو شاذ أو جامح في الخيال) (١٧) .

والاسئلة بين يدي هذا الحكم المستنتج تستنكر مستفسرة : لِمَ هذا التعميم في تمجيد الفكر الاغريقي ؟ ! كيف يصلح هذا الفكر لكل زمان ومكان ؟ ! انى يستسيغ كل زمان ومكان مثلاً رأي سقراط وافلاطون في الشعر والشعراء وحصر أرسطو انواع الشعر قضاءً وقدرًا في حدود النفس البشرية التي رآها اما شريرة ومريضة تنتج الهجاء الشعري الذي تطور الى فن الكوميديا المسرحي واما خيرة صالحة تثمر غرض المديح الذي انفرج عن فن التراجيديا المسرحي ؟ ! .

يبدو أن الدكتور العشماوي قد تجاهل هذه الاسئلة لأنه قد تجاهل المقدمات التي أرساها بشأن موقف الاغريق من فن الشعر عامة ومن الخيال الفني خاصة . والعلة في هذا كله تكمن في أنه قد رضي نقاداً أوريين من

(١٦) قضايا النقد الأدبي والبلاغة ص ٤٦ .

(١٧) المصدر السابق ص ٤٦ .

أمثال : كروتشه وكولردج وورد زورث ووليم بليك^(١٨) وسواهم واتخذ
نظراتهم مصدراً لبحث الصورة الفنية واستند الى مقاييسهم معايير لتقويم
الفن الأدبي •

ومن هنا فانه قد اعتمد على الصورة في الحكم على الأديب وما ينتجه
فقرر قائلاً : (ان عبقرية الأديب تتجلى في الصورة النهائية التي يضع فيها
الحقيقة وموهبته تتركز في الخطوط التي تألفت لتحمل الى النفوس أدق
صورة ممكنة للحقيقة التي عشقها الأديب وأراد أن يكشف عنها الغطاء)^(١٩) •

وصاحبنا في عبارته هذه للصورة واستخلاصها عنصراً وحيداً للنص
الأدبي يستمد موقفه من الخيال الذي يراه بعيني كولردج فيميزه عن الوهم
ويقول : (ولعل أبرز ما يميز الخيال عن التوهم هو أن في الخيال كما يقول
كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها انسانية الروح والمادة •

ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل
تحت الاشراف المباشر للحدس • ومن ثم فان أي عمل فني لابد أن ينبع من
باطن الفنان وأن لا يكون مفروضاً عليه من الخارج)^(٢٠) •

ويقين ان الدكتور العشماوي فيما يقتبس هاهنا ويوجه ويستخلص —
يتكلم بلغة المدارس النقدية الاوربية المتناحرة ويدير مصطلحاتها ، فيميز ما بين
الإدراك والعقل ، وبين الخيال والحدس ، ويوقد بذلك نار البدعة في منبت
الفكر العربي الأصيل غير مقدر أن هذا الفكر ربما يلهو بهذه النار وينصرف
عن منبته الأصيل وما فيه من دراسة جادة لفن القول بشتى مصادره ومميزاته
وغاياته •

وأياً كان فان هذا الأمر لابد أن ينتهي بالرجل الى فهم الصورة الفنية

(١٨) راجع المصدر السابق ص ٤٤ و ٤٥ و ٥٣ و ٩٧ و ١٠٣ و ٢٠٤ •

(١٩) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ٣٢ •

(٢٠) المصدر السابق ص ٣٤ •

في الأدب العربي بعقلية غربية محضه وبمقياس أوربي عام • وآية ذلك أنه يتمثل الشعر من زاوية أحادية هي صدوره عن الخيال وبناء عناصره ووحدته على هذا الأساس فيقول : (شعر يصدر عن الخيال يخلع فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر موحد الفكرة والصورة والاحساس ، وإذا بالعمل الفني كله تصوير لموقف نفسي موحد أو لخطبة شعورية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوغاً بلون نفسه) (٢١) •

ففي هذا النص لا تتلقى غير قرارات عامة مبهمة ، ذلك لأن مصطلحات الخيال والعاطفة والشعور والنفس والاصطباغ تتدافع من غير تحديد ومن غير هدف ، فإذا القارئ أمام مقطوعة أدبية انشائية في الوقت الذي كان له أن يكون أمام تحليل علمي وفني لميلاد القصيدة الشعرية •

تخيم هذه الحال على المثال الذي يورده الدكتور العشماوي لايضاح ماتقدم فيقول : (خذ مثلاً عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب العادي الذي تعرفه أو الذي اعتدت أن تشاهده كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذي ينبع من ذاته هو ، والذي تخلقه ريشته التي تختلف في ألوانها عن ريشة أي فنان آخر فإذا ايليا أبو ماضي قد صور لك لحظة الغروب بقوله : —

- السحب تركض في الفضاء الرحب ركض الخائفين •
- والشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين •
- والبحر ساجٍ صامت فيه خشوع الزاهدين •
- لكنما عيناكِ باهتان في الأفق البعيد •
- سلمى ! بماذا تفكرين ؟ •
- سلمى ! بماذا تحلمين ؟ •

(٢١) قضايا النقد الاوربي والبلاغة ص ٩١ •

فهو لم يفكر لحظة في أن ينقل اليك مشهد الغروب كما يتراءى أمام أي إنسان .

أنا أمام لحظة تتجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة فالموقف كآبة ورهبة وخوف وزهد في الحياة (٢٢) .

وبدهي أن تحليل صورة ايليا أبي ماضي الشعرية على هذا النحو لا يكاد يكشف لنا عما قرره صاحبه بشأن دور الخيال في ميلاد القصيدة ووحدة عناصرها مادة وطبيعة وصورة وغاية ، وعليه فهذا التحليل مجرد أحكام عامة لا يختلف عما انتهت اليه البلاغة العربية على أيدي بعض البلاغيين المتأخرين وأصبحت قواعد جامدة تقتصر على الكشف عن عناصر الصورة ، اذ ما الفرق بين حديث الدكتور العشماوي عن تلك الأبيات وحديث البلاغي التقليدي الذي يورد في موضوع التشبيه المتكامل الأركان قول الرصافي .

نزلت تجر الى الغروب ذيولاً صفراء تشبه عاشقاً متبولاً
فالبلاغي التقليدي يكتفي من تحليل صورة هذا البيت بقوله : الشمس مشبه والعاشق المتبول مشبه به والصفرة وجه الشبه والفعل تشبه أداة تشبيه ، من غير أن يتجاوز هذا التحليل الشكلي الى ما وراء الصورة من تجربة وعاطفة وتأثير في المتلقين .

على أية حال نحن نزعم بشيء من الاطمئنان أن الدكتور العشماوي لا يقدم لنا منهجاً يعوض عما يضحكه بعضهم من قصور البلاغة العربية لدى هذا البلاغي أو ذاك من المتأخرين والذين يقلدونهم من المعاصرين .

لقد ذكر الدكتور العشماوي بين حين وآخر مصطلحات بلاغية في سرد حديثه الفضفاض عن وحدة القصيدة وتأثيرها ، بيد أن هذه المصطلحات تبدو غريبة في هذا السرد لا تكاد تؤدي مفاهيمها المعروفة عن أي عمل في ايضاح

(٢٢) المصدر السابق ص ٩١ .

المقصود ، وذلك لأن الرجل شغوف بالأسلوب الأدبي الفني في الحديث عن موضوعه العلمي النقدي • وآية ذلك أنه يؤكد أن عناصر القصيدة كلها ترجع الى مبدئها الذي يفرز لونه ويحرر تأثيره فيشبه الأمر بجذر الشجرة وساقها وأغصانها وأوراقها التي تفيض بالخضرة وتنم عليها •

وفي ضوء هذا التشبيه يتحدث عن القصيدة قائلاً : (ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريباً ، ولكل تعبير مجازي وتشبيه واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلاً • وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هي علاقة حية أولاً ، اذ ينساب في الصور المعينة نفس الأفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتتبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبت الأوراق من الأغصان) •

أما اذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضاً لأجل التنسيق والتزويق مثلاً (كما هي الحال في المحسنات البديعية عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به فانها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة نلصقها على الغصن العاري لكي يبدو الغصن للناظر كما لو كان مورقاً) (٢٣) •

ففي هذا النص تتلقى مصطلحات المجاز والتشبيه والاستعارة من غير تنسيق ولا تفهم من قصد ايرادها سوى تأكيد اتحاد عناصر القصيدة لخلق الصورة الموحدة •

وهذا التأكيد — من غير ريب — قد فاضت به كتب البلاغة والنقد التراثي وأرست أسسه في أحكام مرء بنا بعضها في حديث الآمدي وابن الأثير عن انسجام الاستعارة الواحدة وتناسق الاستعارات بعضها مع بعض •

(٢٣) قضايا النقد الادبي والبلاغة ص ١٠٧ •

ثم ان النعي على المحسنات البديعية التي يأتي بها الشاعر تصنعاً وتصنيعاً
يمثل اتجاهها نقدياً عربياً عريقاً نبه اليه تاريخ البلاغة العربية قديماً واصطلح
عليه المعاصرون بمصطلح المدرسة الأدبية في البلاغة العربية .

ومن هنا فان هذا النعي وذلك التأكيد عند الدكتور العشماوي هما
من تراثنا البلاغي والنقدي ، ومع هذا فلا بد من أن نلفت الأنظار الى تشنيعه
على الترابط المنطقي بين أجزاء القصيدة وتساوق صورها ، ذلك لأنه يعود
الى هذا التشنيع ويثبته في نقطة رئيسة قائلًا : (ان الترابط المنطقي لأجزاء
القصيدة ، وتتابع أبياتها تتابعاً مقنعاً شيء لا يقدم أو يؤخر من قيمة القصيدة
الفنية ، وان التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل التتابع أو التسلسل
الفني للقصيدة ، ولا يعني عنه . والأولى والأقرب الى طبيعة العمل الفني أن
يقوم الاقناع الفني فيه مقام الاقناع المنطقي . ولن يتحقق ذلك الا عن طريق
الايحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم) (٢٤) .

وفي يقيننا أن هذا التفريق بين الاقناع عن طريق التسلسل المنطقي الذي
يبني القصيدة والتسلسل الفني لا يمكن فهمه الا على أساس أنه من مخلفات
المعركة الفكرية بين المدرسة الكلاسيكية التي مجدت العقل والمنطق والمدرسة
الرومانتيكية التي تنكرت للعقل والمنطق في الدراسات النقدية الأوربية بشأن
الصورة الفنية ، والا فان المنطق والفن لا يمكن أن يتنافرا في مسألة وحدة
القصيدة . فبناء الوحدة في أي شيء مادي وفي أي أمر معنوي لا بد له من
أساس متساوق منسجم مترابط . ومهما يكن فان الدكتور العشماوي يلح
كثيراً على مصطلح الاحساس وتجسيد فاعليته في رسم الصور الجزئية للقصيدة
الواحدة وتوحيد هذه الصور الجزئية في صورة كبيرة موحدة قائلًا : (ومن
ثم فقد وجب أن يسري فيها جميعها نفس الاحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة

(٢٤) المصدر السابق ص ٢٠٨ .

الصورة أو الاحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضاً لزم أن تكون الصورة وعاءاً للاحساس (٢٥) .

ربما لا يكون لنا أن نطالب الرجل بمدلوله عن مصطلح الاحساس الذي هو كل شيء في القصيدة بل أنه هو الصورة التي هي موضوع بحثه بيد اننا نخشى أن يقصد به الى ما قصده أتباع المدرسة الروزية والسريالية وتفرعاتها في النقد الأوربي من افراغ القصيدة عن كل شيء سوى الاحساس اللاواعي واللامنطقي الذي يتمرد على كل ما هو معهود ومتبادر من انفعالات الشاعر ومشاعره التي تربطه بماضيه وتوصله بحاضره ثم تمتد بينه وبين مستقبله .

ان الصراع الحضاري والثقافي المحتدم بين المعسكرات الفكرية في أيامنا هذه يقتضي أن تتساءل بالحاح عن المفاهيم التي يستوردها الباحثون في الدراسات النقدية العربية المعاصرة ، وذلك لتبقى هذه الدراسات متواصلة مع جذورها التراثية في اصالة ، فتستطيع بذلك أن تنهض في ذلك الصراع وتبقى الأدب أصيلاً متجدداً له رسالة بأوسع معاني الرسالة التي تتسع لهموم الانسان الذاتية وطموحاته الشخصية وتطلعاته القومية والانسانية .

يشير الدكتور العشماوي على نفسه ما أثرناه^١ بميله الشديد الى التعميم وترجمة المصطلحات الأوربية وادارتها ، والا فهو لا يتعد كثيراً عما ندعو اليه بشأن وجوب تحقيق الهدف من الصورة الفنية في الأدب الهادف ، ذلك لأننا نسمعه يقول في خضم تحمسه للأفكار النقدية الأوربية ما نصه : (ان الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صور ايحائية وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التصور الذي يرمز اليها . . فالفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور ومن هنا يجب أن تفرق بين نوعين من الصور :-

(٢٥) المصدر السابق ص ١٠٨ .

صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهنتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبّه به وتقف اثارها عند أوجه الشبه ويقف مدلول كلماتها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح الى الايحاء • وصور أخرى ايحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون ، وانما تتجاوز هذا فتربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلاء عضوياً حياً •

وعندما نصف الصورة الايحائية انما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصودة لذاتها فان أخص خصائص الصورة الموحية أو الايحائية ان عاطفة واحدة تربط بينها وبين زميلاتهما من الصور • وأنها لا تقف في مفهومها كما هو الحال مثلاً في بيت السري الرفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يتراءى وسط سماء صافية بنون مرسومة بماء الفضة على صحيفة زرقاء •

وكان الهلال نون لجين رسمت في صحيفة زرقاء (٢٦)

فهو هنا يفرق بين ثلاثة أنماط من الصور : أولها الصور الايحائية وثانيها الصور المجردة وثالثها الصور البرهانية العقلية ، ثم يختار الصور الايحائية التي يترجم عنها بتعبير ثانٍ قائلاً : (أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعقل بدون التصور الذي يرمز اليها) •

فهو على هذا الاختيار يرفض الصور المجردة فيضع نفسه على وفاق مع التراث البلاغي والنقدي العربي الذي يرى لأساليب البيان أهدافاً وغايات

(٢٦) المصدر السابق ١٠٨ - ١٠٩ •

لا تحققها المعميات والطلاسم من التعابير المصطنعة كما أنه يرى للصور الفنية تصوراً لا بد من أن يعقل فيؤكد ما رفض بسببه الصور المجردة .

واذن فالصورة الالغائية المختارة لديه ليست عبثية وغير معقولة وانما هي هادفة تؤدي عن الفكر والمعنى من خلال المشاعر التي ترتبط بموضوعات البيان العربي ، وهي الموضوعات التي رأينا (٢٧) .

الدكتور احسان عباس والخط بين مباحث الصورة :-

عبدالقاهر الجرجاني يتحدث عن موضوع التشبيه منها مقررأ أنه ليس بمجرد عقد الصلة الشكلية بين المشبه والمشب به فالبياض لا يستنكر لذاته في الشيب ولا يستحمد لذاته في القباطي بل يستقبح ويستحسن لما يثيره من عواطف وأحاسيس . وعليه فان الدكتور العشماوي يلتقي أخيراً مع جوهر البحث البلاغي والنقدي العربي الموروث وما نطالبه به هو الكشف عن هذا الالتقاء وتجسيده بالاشارة الى عبدالقاهر الجرجاني وسواه من البلاغيين والنقاد القدامى تحقيقاً للثقة بهذا التراث في حقبة زمنية يتجاهله فيها الكثيرون عن عمدٍ أو غير عمد ، فيكاد يصبح نسياً منسياً .

ويلم الدكتور احسان عباس بالصورة الفنية ويلح على علاقة الشعر بفن التصوير ، فيشير عرضاً الى مقولة الجاحظ (٢٨) في جعل الشعر جنساً من التصوير ثم يهجر البيان العربي الذي رأيناه يستقبل تلك المقولة ويفصلها نظرية متكاملة عن الصورة الفنية بشتى جوانبها الموضوعية والأسلوبية والتأثيرية ، ويسرد اثر ذلك الهجران آراء الاغريق والرومان وطائفة من فناني عصر النهضة الأوربية الذين رأوا ان الشعر يدخل في دائرة الرسم والتصوير وغيرهما من الفنون التي تحاكي الطبيعة . فهو يقرر أن ارسطوطاليس اهتدى

(٢٧) راجع هذا البحث .

(٢٨) راجع كتاب فن الشعر ص ٨ .

الى أصل مشترك بين الشعر والموسيقى والرسم ، وذلك هو قيام كل منها على المحاكاة للطبيعة ويؤكد ان هوراس صرح (قبل الجاحظ أن الشعر كالرسم وقبله قال سيمونيدس « الرسم شعر صامت » والشعر صورة ناطقة) • ويذكر ان افلاطون أول من ربط بين الشعر والمرآة لأن هذا الربط كان يخدم غرضه في تصور الشعر نوعاً من الظل أو الانعكاس •

ويبين أنه قد ظلت هذه الفكرة موجودة بعد ذلك ، ففي عصر النهضة نجد النقاد يستعملونها بكثرة فيقول : ليوناردو « ان عقل الفنان لا بد أن يكون كالمرآة التي تتلبس لوناً ما وتعكس وتمتلىء بالصور بمقدار ما يكون أمامها من أجسام » (٢٩) • وفي يقيننا أن الدكتور احسان عباس يلغي الحقيقة كل الالغاء في الجمع بين مقولة الجاحظ تلك وهذه الآراء وفي تأكيده أن هوراس قد سبق الجاحظ وأن سوى هوراس قد فصل في بيان النظر الى الشعر تصويراً وذلك لأن هناك مفارقات جوهرية بين مقولة الجاحظ وهذه الآراء :-

فالجاحظ لم يجعل الشعر تصويراً بل عدّه جنساً من التصوير كما عدّه من قبل نسجاً ، ومعنى هذا أنه كان ينظر الى الشعر والنسج والتصوير من زاوية واحدة هي ما يقوم بين هذه الصناعات من وشيجة الحبك والتلوين وتمثيل الأشكال والحجوم • أما ما عدا هذه الزاوية فإن الشعر يستقل عما سواه من الصناعات بما فيه من اقامة الوزن واختيار الألفاظ وجودة السبك ومعانٍ فاضت بين الناس تجارب مشتركة ، وعواطف متبادلة • ومن هنا فالجاحظ في مقولته ناقد يستقري النشاطات الانسانية في واقع الحياة صناعات لها طبائعها ووسائلها وأهدافها المقررة في خدمة الانسان • وقد يعقد الموازنة فيما بينها على سبيل النظرية النقدية العربية التي جعلت الشعر علم قوم لم يكن لهم علم سواه وربطت بين هذا الشعر وغيره مما تشتته العقول وتمهر فيه المواهب •

(٢٩) فن الشعر ٩ ، و ١٥ •

أما اليونان ومن بعدهم الرومان والأوريون الذين تقيلوهم فقد صدروا في الجمع بين الشعر وفن الرسم وغيره عن نظرية ميتافيزيقية تضرب في أعماق الفرض وتشذ عما هو معقول وتتوغل في الأوهام . والدكتور احسان عباس نفسه لا يجهل هذا الأمر وإنما يعرفه غاية المعرفة ويحدثنا عنه وعن تفاصيله مقررًا : ان (المحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل استعمله سقراط وافلاطون فقد قال سقراط : ان الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد . ومفهوم التقليد عند سقراط وافلاطون يعود الى الاساس الذي تبنى عليه فلسفتها . ومجمل هذا الاساس ان الوجود ينقسم في ثلاث دوائر .

الاولى : عالم المثل . والثانية عالم الحس وهو صورة للعالم الأول . والثالثة : عالم الظلال والصور والأعمال الفنية ، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيداً عن الحقيقة ثلاث خطوات أو كما قال افلاطون في الجمهورية « والشاعر التراجيدي محاكٍ ، وهو كغيره من المقلدين يتعد ثلاث مرات عن الملك ومثال الحقيقة » ومعروف أن أرسطو لم يخرج عن مصطلح المحاكاة ذاك ، وإنما ألزم نفسه به وان كان قد حاول أن يغير في مفهومه بعض التغيير لتصوير هدفه على أنه تكملة لنواقص الطبيعة . وتتضح هذه الحقيقة في فهم سائر الآراء التي أوردها الدكتور احسان عباس لهوراس وغيره فهذه الآراء تلتقي في أن الشاعر ينقل الواقع بشكل موضوعي فهو رسام يلتقط الصور بعينه أو هو مرآة في عقله يعكس ما تنأى اليه .

وقد مرَّ بنا أن المدرسة الكلاسيكية الأوربية تحبس نفسها بين تلك الحدود الضيقة في فهم الصورة الشعرية وأن المدرسة الرومانتيكية قد ثارت على هذه الحدود فبالغت في أهمية الصورة الشعرية ثم ارتدت عليها المدرسة الواقعية فأنكرت دور الشاعر في صياغة الصور الأدبية وجاءت المدرسة البرناسية فأهملت مضمون الشعر وعبدت شكله أعنف عبادة وسلمت المقاليد الى المدرسة الرمزية والسريالية واللامعقول فضاع بين أيديها فن الشعر .

والسؤال في ضوء هذا يستفسر قائلًا : واذن فلماذا فعل الدكتور احسان عباس فعلته هذه ولم ينبهنا الى ما بين البحث البلاغي والنقدي العربي ، والنظرية النقدية الاغريقية وفروعها الرومانية والأوربية من مفارقات في هذا الميدان الحيوي من ميادين الشعر؟ (٣٠) .

ان أي جواب نحرره عن هذا السؤال ربما يدفعنا دفعاً عن غاية بحثنا ، ومن هنا فنحن نكتفي بالإشارة الى هذه المفارقات التي التقينا تفاصيلها فيما مضى ، ونؤكد أن هذه المفارقات لا بد من أن تتمثل بين أيدينا في هذه الأيام التي ينبغي أن نعود فيها الى تراثنا الأصيل لاستئناف المسيرة على هديه . وأياً كان الامر فالدكتور احسان عباس مولع بقطع الصلة بين القديم والجديد في مبحث الصورة فيقرر : (ان الصورة ليست شيئاً جديداً ، فان الشعر قائم على الصورة منذ ان وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما ان الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصورة) (٣١) .

وواضح أن هذا الاختلاف الذي يقرره صاحبنا في طريقة بناء الصورة الفنية لا يمكن أن يكون تطوراً تقتضيه تغيرات الحياة في عصر جديد وتدفعه الى أن ينمو عن عصر قديم بل هو ردة في كل شيء تقريباً ، وآية ذلك أنه يقول : (لقد كانت نظرتنا الى الصورة من زاويتين فقط : -

الأولى : ان الصورة تعبير عن نفسه الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الاحلام .

والثانية : ان دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة) (٣٢) .

(٣٠) فن الشعر ص ٩ - ١٠ .

(٣١) فن الشعر ص ٢٢٠ .

(٣٢) فن الشعر ص ٢٢٧ .

ان هاتين الزاويتين ربما تذكرانا بأقبيّة المدرسة السريالية والرمزية واللامعقولية الأوربية التي فتح فرويد دهاليزها بحديثه عن الأحلام سبلاً وحيدة الى حقيقة النفس البشرية التي تختبئ وراء اللاوعي وتلوذ بالعقد الموروثة حقائق تكشف عن غريزة الانسان وتبني مشاعره وأحاسيسه .

تجاهل السيدة روز غريب لموضوعات البيان في رسم الصورة :-

الملاحظ ان تقليد مدارس النقد الأوربي في مبحث الصورة تشتد ظلمته ويحيد مسلكه عن كل ما هو تراثي عربي في هذا الباب يوماً بعد يوم ، فها هي السيدة روز غريب تنقل لنا عن وعي أو غير وعي شتاتاً من تعريقات النقاد الأوربيين للصورة في الكثير من الخلط واللبلة فتقول : (الصورة في أبسط وصف لها تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرها المحسوسة هي لوحة مؤلفة من كلمات ، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحى بأكثر من الظاهر ، وقيمتها ترتكز على طاقتها الإيحائية ، فهي ذات جمال ذاتي تستمدّه من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية . وهي ذات قوة إيحائية تفوق قوة الإيقاع لأنها توحى بالفكرة كما توحى بالجو والعاطفة) (٣٣) .

فها هنا نلتقي مع المصطلحات النقدية الأوربية المترجمة التي تحدثت عن الصورة الشعرية فجعلتها لوحة في طبيعتها ذاتية في مصدرها إيحائية في وسيلتها ضبابية في هدفها .

والغريب أن هذه الناقدة حينما كررت مصطلح الإيحاء والإيحائية والوحي أنكرت أن تكون موضوعات البيان هي الوسيلة التي تؤدي عن ذلك وقررت أن (الصورة الشعرية لا تنحصر في التشابه والاستعارات ومساها من ضروب المجاز ، ولكنها كل صورة توحى بأكثر من معناها الظاهر ، ولو

(٣٣) تمهيد في النقد الحديث ص ١٩١ .

جاءت منقولة عن الواقع (٣٤) والسؤال الذي يبين هاهنا أفراط السيدة روز غريب في التقليد يتساءل مستنكراً بقوله : في أي شيء تنحصر الصورة ولو كانت واقعية اذا لم تكن تستند الى التشبيه والاستعارة وسواهما من موضوعات البيان ؟ ما وسائلها في الايحاء اذا كانت تختلف عن الايقاع ؟ علام لا تكون أساليب البيان هي وسائل الصورة في التعبير عما هو أبعد من ظاهر المعنى اذا كانت هذه الوسائل فنية مبتدعة ؟ .

الظاهر أن الناقدة — كما قلنا — تضرب في أرض لم تثبت ما أنبتت موضوعات البيان العربي التي لم يتجاهلها هذا التجاهل الأستاذ الشايب والدكتور العشماوي من قبل على الرغم من المامهما بمفاهيم النقد الأوربي بشأن الصورة واستضاءتهما بها في تعريفها وبيان أهميتها .

الدكتور مصطفى ناصف والنقل عن السريالية في فهم الصورة :-

ويحطب الدكتور مصطفى ناصف في الأرض ذاتها بين منعطف وآخر من منعطفات حديثه عن الصورة الأدبية فهو يحاكي مرة رأي الآخرين في استعمالات الصورة ثم يصطفي لنفسه رأياً من وحي السرياليين واللامعقولين الأوربيين ويقرر : ان الصورة الأدبية (منهج — فوق المنطق — لبيان حقيقة الاشياء) (٣٥) ويقين ان هذا القرار في تحديد طبيعة الصورة الفنية أغرب من الغريب اذ كيف يكون لما هو فوق المنطق منهج ؟ ! وكيف يتمكن هذا المنهج العائم فوق المنطق من بيان حقيقة الأشياء ؟ ! أليست حقيقة الأشياء منطقية وأن الأشياء لا تعزز الا ما هو منطقي ؟ ! .

ان الرجل مهما حاول أن يبرر مقولته تلك عن الصورة الأدبية ويأثرز بسواها في مبحثه ، لا يستطيع أن يقنن أحداً بأن هذه المقولة ليست عكازة أجنبية يسند اليها رأياً غريباً عن الصورة الأدبية .

(٣٤) المصدر السابق ص ١٩٢ .

(٣٥) الصورة الأدبية ص ٨ .

ومما لابد من تأكيده هنا أن الباحثين العرب المعاصرين الذين أفرطوا كل الإفراط في تقليد آراء النقاد الأوربيين في مبحث الصورة الفنية لم يستطيعوا من الاجهاز على أصالة البحث البلاغي والنقدي العربي في هذا المضمار .

تعريف عام للصورة بين الدكتور داود سلوم والدكتور جابر احمد عصفور :-

فالدكتور داود سلوم يبقى مع عناصر الأدب نشاطاً انسانياً في تعريف الصورة الأدبية قائلاً (ان امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الذي يسمى بالصورة الأدبية) (٣٦) .

والدكتور جابر احمد عصفور يعرض مفاهيم النقاد العرب عن الصورة الفنية في التراث البلاغي والنقدي ويعثها بعثاً تاريخياً منهجياً ويستخلص تعريفاً للصورة الفنية يرتضيه ويطمئن اليه وهو قوله : ان الصورة (طريقة خاصة من طرق التعبير ، أو وجه من أوجه الدلالة ، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير ، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية ، أو ذاك التأثير ، فان الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته ، انها لا تغير الا من طريقة عرضه ، وكيفية تقديمه) (٣٧) .

فنحن مع هذين الباحثين على طريق لاجب الى فهم الصورة الفنية وان كانا لم يتخذا كيفية بناء الصورة الفنية موضوعاً للبحث يكشفان في ضوءه عن وسائل هذه الكيفية وطبائعها مزجاً بين الألفاظ والمعاني والخيال وتعبيراً مخصوصاً عن المعنى الذي لا يتغير بذاته من صورة الى أخرى .

(٣٦) النقد الادبي ص ٨١ ، ج ١ .

(٣٧) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص ٣٩٢ .

الباب الثالث

الدراسات التقليدية للصورة الشعرية التراثية

10. 11. 1971

11. 11. 1971

11. 11. 1971

الفصل الأول

الدكتور نصرت عبد الرحمن وتقليد المفاهيم الأوربية في دراسة الصورة
في الشعر الجاهلي : -

لقد رأينا فيما مضى : أن الباحثين العرب المعاصرين قد اقتبسوا الصورة
الفنية مفهوماً وطبيعة من النقد الأوربي وأداروها في كتبهم غريبة أجنبية ، وإذا
كان بعضهم قد سعى الى تعريبها وتقريبها من البحث البلاغي والنقدي العربي
الموروث ، فإن سيعه قد ضاع منه السبيل ولم يقدم لنا سوى أحاديث خليطة
يعكرها الغموض وتدور بها العجمة في لف متواصل .

وربما يهون هذا الأمر لو بقي في دائرة التعريفات والحدود وبين النظرات
العامة بشأن هذا الجانب أو ذاك من جوانب النقد الأدبي ، بيد أنه قد فاض
عن هذا المجال وطمى على دراسة هذا العصر الأدبي أو ذاك وتناول قصائد
بعض الشعراء العرب المجيدين في مضمار التطبيق فَتَشَوَّهَ ما تناول في الأغلب
وارتبك ما طمى عليه في الأعم .

وآية ذلك ما يتجسد بين أيدينا مما قدمه لنا الدكتور نصرت عبد الرحمن
بين دفتي كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث)
من أحاديث متفلسفة بشأن هذا التراث العريق الذي ينأى عن أوربا زماناً وبيئة
ومفاهيم . فهذا الباحث العربي قد أخضع الشعر العربي قبل الاسلام لمشرحة
النظرية الأوربية بشأن الصورة الفنية وانهاهال عليه جزأً وتقطيعاً عسى أن
يستجيب لهذه النظرية ويثبرأ من أصالته معنى ومبنى وأهدافاً .

دلالات الصورة الجاهلية : -

يتبادر ما يقدم إلينا الدكتور نصرت عبد الرحمن مضموناً لدراسته في
قوله : (فالبحث بهذا يدرس الصورة الجاهلية في دلالاتها الثلاث : الموضوعية

والرمزية والشكلية ، أو الخارجية والباطنية والتحام الدلالة الخارجية بالباطنية الذي يتجلى في شكل الشعر ، ويدرس الصورة كصورة منفردة وكخط في نسيج القصيدة كلها^(١) ولعلنا نلاحظ من تحديد موضوع البحث أن مصطلحات الباحث غير واثقة من نفسها ، وتترادف تاركة الاختيار للقارئ ، والقارئ في هذا - من غير شك - لا يفقه منها مدلولاً علمياً محدداً ، ذلك لأن هذه المصطلحات معاصرة مصطنعة في بعضها وتراثية موروثة في بعضها الآخر . وفي الحالتين لابد من استجلاء ما ترمي إليه وتؤدي عنه .

ويبدو من قراءتنا للبحث أنه يريد من مصطلحي (الموضوعية أو الخارجية) معنى الأبيات وأفكارها ، ويقصد بمصطلحي (الرمزية أو الباطنية) تأويل معاني الأبيات وأفكارها وفرض مفاهيم عليها لا تتبادر الى الذهن من ألفاظها الصريحة ولا تأتي الى العقل من عباراتها البينة ، ويرمي بمصطلحي (الشكلية أو التحام الدلالة الخارجية بالباطنية) أسلوب الأبيات وبناءها .

وغني عن الجهد أن تتساءل عن سر هذا الاغراب والتغرب ، ذلك لأن الرجل - كما قلنا - يحطب في غير غابته وينحت من غير مأربه ، ومن هنا فهو يتجاوز البحث البلاغي والنقدي العربي الذي اتخذ الشعر الجاهلي شواهد له ويدير يده في جعبة النقد الأوربي المعاصر قائلاً (لقد كان الدكتوران ومسائط Wimsatt وبروكس Brooks محققين عندما درسا تاريخ النقد الأدبي في ضوء الفلسفة في كتابهما الفذّ (النقد الأدبي ، تاريخ موجز) ، فقد عاش النقد ومازال يحيا في نطاق الفكر الفلسفي ، والدراسات النقدية التي نراها اليوم منبثقة من نظريات فلسفة : فالواقعية النقدية على اختلاف منازعها هي الواقعية الفلسفية ، والمثالية في اتجاهاتها النقدية المتعددة هي المثالية الفلسفية و (لقد اقتحم ميدان الدراسات الجمالية في القرن العشرين

(١) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ص ٣ .

عدد غير قليل من الادباء والنقاد الذين لا ينتسبون أصلاً الى العالم الفلسفي . .
ولكن من المؤكد أن هؤلاء انفسهم قد استندوا في فهمهم للخبرة الجمالية الى
نظرة فلسفية ضمنية (٢) .

فالرجل هاهنا يلقي زمام بحثه الى النقد الأدبي الأوربي ويردد مقولات
هذا البحث في تزكية النظريات الفلسفية المعاصرة التي هي ملجأ الباحثين في فهم
الأدب على نحو أو آخر . وبدهي أنه بهذا يقطع الصلة بين بحثه ومنبت الأدب
العربي الذي فاض بما أخرج هذا الأدب ابداعاً ورعاه دراسة . وربما يتهادى
الينا سؤل أنكاره يستفسر عن العلة فيما يفعله الرجل .

أو يتعمد ما يقرره افتعالاً أم يصدر عن جهل وهزال الدراية ؟ .

مدلول الصورة الفنية : -

يجيب الدكتور نصرت عبد الرحمن عن هذا السؤال في تعرضه لمدلول
الصورة الفنية فيقرر قائلاً : (أعترف ان مصطلح الصورة من المصطلحات
النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي) (٣) فقراره هذا لا يدع
مجالاً للشك في أن الرجل يجهل ما للعرب في دراسة الصورة الفنية لغةً
واصطلاحاً وبحثاً ، ومالهم - مهما قل - شأناً وضؤل حجماً - يشكل جذوراً
لمصطلح الصورة الفنية في أقل تقدير .

وأياً كان فله أن يحكم على التراث النقدي والبلاغي العربي بما يحلو
له لهذه العلة أو تلك بيد أنه يجانب المنطق العلمي حين يطالب الفكر العربي
بالعدول عن منهجه في تلمس مادة الصورة لغةً ومفهوماً ويدعوه الى أن يقلد
التفكير اللغوي الأوربي في هذا المضمار بقوله : (اذا كنا قد أدخلنا هذا
المصطلح في نقدنا فاننا لم نتبه الى مادة Image تمتد حتى

(٢) المصدر السابق ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٨ .

نصل الى Imagination فترجمنا المادة الأولى صورة وترجمنا

المادة الثانية خيالاً ، ووقعنا فيما كان يجب الا نقع فيه من تحطيم المادة اللغوية التي اذا بدأت بالصورة وجب أن تنتهي بالتصور ، فتحطيم الامتداد الطبيعي للغة يعقب تحطيماً فكرياً خطيراً) لقد مرّ بنا فيما مضى^(٤) أن الفكر العربي اللغوي قد أدار كلمة الصورة بمعانٍ لغوية متعددة تلتقي على مدلول شكل الشيء وهيئة الأمر وأن هذا المدلول قد استوى في البحث البلاغي والنقدي العربي مصطلحاً يعني في الأغلب تجسيد المعاني والأفكار في عقل الأديب وإبرازها في أساليب بيانية تنهض بما ينهض به فن التصوير خطوطاً وألواناً وضلالاً .

فاقتباس النقاد والبلاغيين العرب مصطلح الصورة من لغتهم قد جرى على سنن العربية في نقل الكلمة من اللغة معنى حقيقياً الى هذا العلم أو ذاك مدلولاً اصطلاحياً بينه وبين المعنى اللغوي علاقة ومناسبة تسوغ ذلك النقل وتبرره في العقل والذوق . وبدهي أن بين هذه السنن العربية والمنهج اللغوي الأوربي تبايناً يقتضيه اختلاف طبيعة اللغات .

ولعل توهم الدكتور نصرت عبد الرحمن في نفيه ذلك على النقاد العرب ينبع من توهمه في ان هؤلاء النقاد لم يملكوا في لغتهم القومية مصطلح الصورة مادة لغوية ومفهوماً بلاغياً ونقدياً تراثياً ، وأنه لو كلف نفسه عناء الرجوع الى مصادر التهانوي الذي نوه بمعجمه « كشف اصطلاحات الفنون » ملتصاً لآلام الفلسفة الاسلامية بمصطلح الصورة ، لما ذهب مذهبه الغريب هذا وأصدر حكمه العجيب ذاك . فهذا المعجم فيما قدم من آراء بشأن مصطلح الصورة لم يفعل أكثر من جمع التراث العربي الذي زعم أنه لم ينطو على جذور مصطلح الصورة ولم يقرب من مفهومها قليلاً أو كثيراً .

(٤) المصدر السابق ص ٨ .

(٥) انظر هذا البحث .

يلح الدكتور نصرت عبد الرحمن على ان النقاد العرب المعاصرين قد رددوا مصطلح الصورة الفنية في كتبهم وبحوثهم ترجمة عن اللغات الأوربية ونقلًا من مظانهم ويرى عملهم هذا القش الذي حطم ظهر الجمل فيقول : (والواقع أن دخول هذا المصطلح قد جاء ضغثًا على ابّالة : فهو يوقع في تساؤل حتمي ، صورة لأي شيء ؟ أهو صورة للعالم الخارجي أم صورة للعالم الباطني للشاعر ؟)^(٦) الحقيقة أن هذا التساؤل ينم على أن الرجل يفكر بعقلية مذهب فلسفي أوربي مثالي في جذوره الاغريقية ووجودي في منطلقاته الأدبية : يفرق ما بين عالم المثل وعالم المحسوسات ويفصل الماهية عن الوجود . وهذا التساؤل بطبيعة الحال لا يمكن أن يطوف يوماً من الأيام بفكر عربي أصيل ذلك لأن هذا الفكر يرى الشاعر في باطنه وظاهره جزءاً من العالم الذي يكتنفه ويحيط به شأنه في هذا شأن أي انسانٍ في عالم الشهادة الذي ينقطع في حدود ملكاته عن عالم الغيب .

والغريب : ان الرجل يعتقد جازماً ان مصطلح الصورة الفنية (يضيف الى حشد المصطلحات الموروثة مصطلحاً جديداً يشبه المتاهات التي يرسمها علماء النفس لقياس الذكاء)^(٧) .

والسؤال ينبغي أن يأخذ بتلايب الرجل ويستنكر اعتماده على هذا المصطلح مادام يقرر قائلاً (ومن المصطلحات الموروثة التي تقترب من مدلول الصورة علم البيان ، فقد استأثر به البلاغيون وعدّوه علماً يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه وأدخلوا فيه التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وهو مصطلح لا يدل على حقيقة التشبيه أو الاستعارة والمجاز والكناية ، فأحرى بالبلاغة بجميع علومها (المعاني والبيان والبديع) ان تسمى بياناً)^(٨) .

(٦) المصدر السابق ص ٨ .

(٧) المصدر السابق ص ٨ .

(٨) المصدر السابق ص ٨ .

اذن فلماذا لم يأخذ بمصطلح البيان الذي يقرب من مصطلح الصورة مدلولاً ويدخل في محاجة فلسفية الى النهاية مع العلماء البلاغيين الاسلاف الذين يخطئهم في حد علم البيان وتعريفه ؟ ! •

يبدو أن الرجل يأبى الا أن يغرب ويخرج على ما يراه ، ومن هنا فهو يورد مدلولات مصطلح الخيال اقتباساً من بعض المظان العربية راوياً أن الخيال يعرف (بأنه احدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء • والخياليّ تطلق على الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية اليه من طريق الحواس وقد يطاق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة – وهي المتصرفه اذا استعملتها النفس بواسطة الوهم وركبته من الأمور المحسوسة أي المدركة بالحواس الظاهرة • وقد حاول المتصوفة أن يخرجوا الخيال من هذه الوحدة التي وضعه فيها الحكماء ، فعده ظلاً للحقيقة الالهية ، ونقلوه من ظل للواقع المادي الى ظل للحقيقة العلوية)^(٩) ومن هذا المنحنى المتفلسف الذي لا يلتفت الى مصطلح الخيال مادة لغوية ومفهوماً بلاغياً يقرر قائلاً : (ويبدو لي أن هذا المصطلح ستنظر تفوح منه رائحة الوهم ، فهو مشتق من الفعل « خال » بمعنى ظنّ ، وما بني على الظن سيظل ظناً ، فسنظل نستعمل في دراساتنا التعبير الشائع « يخيل الينا » للدلالة على اعتقاد قد تضاعف حتى بات تحت الظن)^(١٠) •

ربما لا يعلم الدكتور نصرت عبد الرحمن فيما يقوله أن مادة خال بشتى اشتقاقاتها تستوي في كتب البلاغة العربية التراثية مصدراً لأداة رئيسة من أدوات التشبيه عقد بوساطتها الشعراء القدامى موازنة بين المشبه والمشبه به وقدموا صوراً فنية جرت شواهد بلاغية ، ومن هنا تمسك بأذيال كلمة الخيال في الاستعمالات المتفلسفة والشؤون اليومية وأقصاها عن البحث البلاغي النقدي العربي اقصاءً انضم الى موقفه من مصطلح الصورة العربية ، فاذا هذا

(٩) المصدر السابق ص ٨ – ٩ .

(١٠) المصدر السابق ص ٩ .

البحث التراثي يبدو مقفراً مما يريد من مصطلح الصورة والخيال مفاهيم أجنبية عن الفكر العربي ومعايير غريبة في منبت الشعر الجاهلي الذي يدرسه . وأياً كان فإن الدكتور نصرت عبد الرحمن يتشبث بمصطلح الصورة على الرغم من اعترافه بما فيه من عوار ويخرجه من مداره العربي مؤكداً أنه (لا بد أن يواكب هذا المصطلح مصطلح التصور ، لأن التصور هو الامتداد الحقيقي للصورة مثلما تمتد Image الى Imagination (١١)

والغريب أنه يشكك في ربط الصورة بالتصور ويقول : (صحيح أن التصور قد ظفر به الفلاسفة ، ودل عندهم على « الفكرة المجردة العامة أو الكلية » وصحيح أن هذه الدلالة المنطقية لاتلائم Imagination التي تدل على الملكة الفذة التي تجسم الحقيقة وتتألف بين روح الأشياء بطريقة مازالت خافية . ولكن الدلالة المنطقية تحتم علينا أن ننظر الى عمل الشاعر كقوة علوية من الفكر الكلية) (١٢) .

فالرجل هاهنا ينقلب على ربط الصورة بالتصور ويرى التصور بمدلوله الفلسفي والمنطقي منقطعاً عن الصورة في مفهومها الخلاق ، ومع هذا فهو يستسلم من غير مبرر للمنطق ويفهم الشعر على نحو فلسفي حررته الفلسفات الأوربية بجذورها الاغريقية . وهو في هذه المسألة النظرية المحضة في تجردها الوهمي والخالصة في انقطاعها عن واقع الحياة الشعرية وغير الشعرية – يتعد كل الابتعاد عن البحث البلاغي والنقدي العربي الذي لمسناه يرى الشاعر صانعاً في عمله يقيس في بناء أساليب رسم الصورة الفنية على ما في عقله من مدركات تناهت اليه من بيئته الموروثة والقائمة عرفاً مألوفاً وتجربة مكتسبة .

فأية قوة علوية نابعة من الفكرة الكلية تملي على الشاعر صوره الفنية ؟
أهي قوة آلهة الشعر التي توهمها الفكر الاغريقي والفكرة الكلية التي اصطنعها

(١١) المصدر السابق ص ٩ .

(١٢) المصدر السابق ص ٩ .

سقراط وافلاطون في محاربة الشعر والشعراء ؟ أم ان هذه الفكرة وتلك القوة هي الشطحات التي لفقتها المدرسة البرناسية والسريالية والرمزية من فتات المشاحنات المنطقية الصرفة التي دارت بين المدارس النقدية الأوربية ؟ تؤكد هذه الاسئلة : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يخلط بين الأمور خلطاً فيه الكثير من الفرض والتجريد والتعميم ومع هذا فهو يريد أن يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي الذي كان علم قوم لم يكن لهم علم سواء والذي اتخذوه سبيلاً لقضاء حاجاتهم الروحية والمادية حقائق اقتضاها معاشهم في بيئة مخصوصة واستوجبها انتمائهم الى أمة لها نظرتها الواقعية الى الوجود . ولها منهجها الاستقرائي في تلمس الصلة العضوية بين الحقائق بطرفيها المعنوي والمادي . ومهما يكن فان الدكتور نصرت عبد الرحمن يرى أن المعاني تتصور في الشعر في عدة أنواع من الصور : -

الصورة التقريرية : -

وأول هذه الأنواع عنده هو الصورة التقريرية التي يعرفها بقوله :
(هي الصورة التي لا تحوي تشبيهاً أو مجازاً وهذه الصورة ليست عملية تذكر كما تقول التجريبية ، بل هي عملية حضور - الحضور الصوفي - لتجسيم المعنى) (١٣) .

لم يرد الدكتور نصرت عبد الرحمن شاهداً يوضح به مقصده من هذا النوع من الصور واذا كان مصطلح التقرير في علم الأساليب يعني تثبيت المعنى واقاره مباشرة من غير تفنن وتصنع بلاغي فانه يرتدي هنا مسحة من الغموض والابهام حين أسنده الباحث الى رأي التجريبيين وحضور التصوف ، اذ ما المقصود من أن هذا النوع من الصور ليس من عملية التذكر في رأي التجريبيين بل هو من عملية الحضور الصوفي ؟ ! .

(١٣) المصدر السابق ص ٩ .

الصورة التشبيهية : -

وثاني أنواع الصور : هو الصورة التشبيهية (وهي الصورة التي يتجسم فيها المعنى على هيئة علاقة بين حدين • فإذا قلنا : سعيد كالأسد ، فلا نعني بهذا التشبيه أن سعيداً يشبه الأسد في شكله بل نعني أن سعيداً قد حل بجنس الأسود ونال منها معناها وهو الشجاعة)^(١٤) •

ولعلنا نلاحظ هنا ان الباحث يرتد على اتجاهه في تقليد النقد الأدبي الأوربي ويعود الى التراث البلاغي العربي ويستمد من علم البيان مصطلح التشبيه وشاهدهُ التقليدي (زيد كالأسد) فينسب اليه هذا النوع من الصور ويحلله بعقلية البلاغيين العرب المتأخرين ولا يكلف نفسه سعياً لإخراجه في تحليل جديد يكشف عن طبيعته ويؤمىء الى منهجية معاصرة في فهم التشبيه أداة من أدوات رسم الصور الفنية •

صورة الرمز الأيقوني : -

وربما يكون الباحث قد أحسّ باغراق في تقليد البلاغيين القدامى محرراً نوع الصورة التشبيهية وأراد أن يكفر عما فعل ، فابتدع النوع الثالث من الصور وهو الرمز الأيقوني بدعة كلفته أن يستفيض في شرحه قائلاً : (وهو الصورة التي تدل على صورة مادية بينهما علامة تشابه ، وتحمل الصورة المادية معنى : فالصليب عند النصارى رمز للصليب الذي صلب عليه السيد المسيح عليه السلام - حسب المعتقد النصراني - وهذا الصليب رمز للمخلص الذي فدى البشرية بنفسه ، ولذا أصبح الطيب الحالي رمزاً لمرموز أو رمزاً لمادة ومعنى معاً وهذا الرمز ماسنجد به كثرة في الشعر الجاهلي • وتبدو حياتنا المعاصرة حافلة بهذه الرموز الأيقونية • فصورة رئيس دولة أيقونة لرئيس الدولة نفسه ، وهو رمز للدولة ذاتها ، وبذا أصبحت صورته

(١٤) المصدر السابق ص ١٠ •

رمزاً للدولة ، يعد تمزيقها في الوقت الحاضر جرماً يعاقب عليه القانون (١٥) .

الملاحظ هنا : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يتعد شططاً عن البلاغة العربية في اختيار مصطلح (الايقون) للدلالة على هذا النوع من الصور ونسبة مصطلح الرمز اليه ، وهو مصطلح أستقر مدلوله في هذه البلاغة التراثية ضرباً من ضروب الكناية التي تتمايز من حيث كثرة الوسائط وقلتها في الدلالة على الممكنى عنه ، فأى شىء يمكن أن تفهمه من تركيب الرمز الايقوني مصطلحاً لهذا النوع من الصور ؟ ! .

واذا كان الباحث قد أكد ان هناك علاقة تشابه بين الصورة الرمزية الايقونية والصورة المادية المرموز اليها فان تأكيده يزيد الأمر غموضاً وتناقضاً ويشير عليه سؤالاً يستفسر قائلاً : واذن لماذا لم يجعل هذا النوع من الصور مما يدخل في نوع الصورة التشبيهية أو يتفرع عنه على أساس علاقة التشابه التي أقام عليها البلاغيون الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية ؟ قد يكون هذا السؤال لامبرر له في مناقشة الرجل مادام منفصلاً عن التراث البلاغي العربي ، ولكن كيف يبيح لنفسه مذهب في تلمس الرمز الايقوني في الشعر الجاهلي الذي استنبط البلاغيون شواهدهم من نصوصه وحرروا أضرب البيان على هداه والذي لا ينتمي الى الايقوني في جماهيره ومعظمه ؟ ! نحن نرى ان الدكتور نصرت عبدالرحمن يغرب في بدعته هذه ولا يعرب فيقدم لنا بذلك نوعاً من الصور ليس له الا مسماء الغريب الذي يجمع بين الاشتات من قديم وجديد ويللم الأضداد من وثنية ومسيحية .

الصورة الاستعارية : -

وفي هذا الجو الخليط يرجع صاحبنا الى المصطلحات البلاغية العربية فيقتبس منها مصطلح الاستعارة للدلالة على النوع الرابع من الصور ثم لا يكاد

(١٥) المصدر السابق ص ١١ .

يستقر به المقام في هذا الاختيار حتى ينطلق عن مصطلح الاستعارة التراثي شارحاً إياه بقوله : ويبدو أن الاستعارة (واكبت البشرية من الاعتقاد الى المجاز : من الاعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة : فالشجرة تغني ، والشمس تبسم ، والسماء تبكي ، والصبح يتنفس ، وما كانت البشرية تشك بأن الشجرة تغني حقيقة وأن الشمس تبسم والسماء تبكي •

ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني ، والشمس لا تبسم ، والسماء لا تبكي ، أصبح ذلك الاعتقاد مجازاً ^(١٦) فالباحث هاهنا لا يلتزم الدقة في مدلول مصطلح الاستعارة كما تقتضي شواهد هذه الدقة ، فالاستعارة في التراث البلاغي العربي من حيث ذكر المشبه أو المشبه به استعارتان : استعارة تصريحية واستعارة مكنية أو تخيلية ، ولكل من الاستعارتين صورتها التي ترسمها كما سنرى ، بيد أن الباحث لا يراعي طبيعة الفرق في هذا الباب وإنما يعمم مصطلح الاستعارة فلا يفهم أين تكون الصورة في قوله (السماء تبكي) : أهى في كلمة السماء بتشخيصها في هيئة بشر له عيان تذرفان الدموع أم هي في الفعل تبكي الذي يصور نزول المطر ؟ •

والى جانب تجنب الدقة على هذا النحو يتخذ فرضية بشأن اغراق البشرية في الوهم والخرافة قديماً ويصيرها حقيقة انسانية لا مرأى فيها ثم يقرر ما يقرره في ضوءها حول الاستعارة ، فاذا هي مجاز في هذه الأيام وحقيقة في سالفات الأزمان •

لا يكتفي الدكتور نصرت عبد الرحمن بهذا كله بل ينهل على التراث البلاغي العربي تهديماً في تحليله الاستعارة على أساس التشبيه ويقول : (ولا أدري ان كانت هذه البداية للاستعارة تجوز لنا أن نبقىها معلقة بالتشبيه ، فالتشبيه قد ولد تشبيها يعرف قائله أنه يضع طرفين ، مشبهاً ومشبهاً به وان أحدهما ليس بالآخر ، والاستعارة ولدت مع الاعتقاد ، أي ولدت مع

(١٦) المصدر السابق ص ١٢ •

الحقيقة واضن ان اختلاف منبتهما الانساني يجعل ارتباط الاستعارة بالتشبيه
أمراً مشكوكاً به (١٧) .

ان الرجل في مذهبه هذا لا يملك الا الفرضية اياها بشأن مولد الاستعارة ،
وهو في هذه المرة يتهم العقلية الانسانية المتحضرة بوهم الايمان بأن الاستعارة
حقيقة فيما تدل عليه من صورة ، ومن هنا فهو يورد شاهداً من شعر طرفه
ابن العبد يشبه فيه خيال حبيته بما يبين صفة عينيها وخذها وشعرها قائلاً : -

أرّق العينَ خيالٌ لم يقرّ

طافَ والركبُ بصحراءِ بُسْرٍ (١٨)

جازت اليدُ الى أرحلينا

آخر الليلِ يبعفورِ خَدِرٍ (١٩)

ثم زارتني وصحبي هُجَّع

في خليط بين بُرْدٍ ونَمِرٍ (٢٠)

تخلص الطرفَ بعينيْ بُرْغَزٍ

وبخدي رشاً آدمَ غرٍ (٢١)

وعلى المتئين منها واردٌ

حسنُ النبتِ أثيثٌ مُسَبَّكِرٍ (٢٢)

(١٧) المصدر السابق ص ١٢ .

(١٨) بسر : موضع قريب من اليمامة .

(١٩) البعفور : ظبي تعلوه حمرة .

(٢٠) البرد : ثوب مخطط . ونمر : جمع نمرة وهي حبرة ، اوشملة فيها
خطوط بيض وسود .

(٢١) البرغز : ولد بقرة الوحش . والرشأ : ولد الظبية اذا اشتد ومشى مع
أمه . وادم : أبيض البطن أسمر الظهر .

(٢٢) المتنان : ما اكتنف الصلب من اللحم . والوارد : الشعر المنسدل الطويل .
والأثيث : الملتف ، والمسبكر : الممتد الطويل .

ولها كشحا مهة مطفل
تقري بالرمل أفنان الزهر (٢٣)

جأبة المدري لها زوجدة
تنفض الضال وأفنان السمثر (٢٤)

فطرفة بن العبد في هذه المقطوعة لا يرسم صورة استعارية كما يتوهم الدكتور نصرت عبد الرحمن وانما يقدم لنا تشبيهاً ورد فيه المشبه والمشبه به فقوله : ارق العين خيال — قد تضمن المشبه وهو خيال الحبيبة التي جازت البيد آخر الليل الى رحله وزارته وصحبه نيام • وفي قوله : —

تخلص* الطرف بعيني برغز
وبخدي رشاً آدم غر

أعاد ذكر المشبه وهو حبيته في الضمير (هي) المستتر فاعلاً للفعل تخلص المتعدي الذي أخذ مفعوله الصريح وهو الطرف ثم ذكر المشبه به لطرف الحبيبة وهو عينا برغز ، وفصل صفة أخرى للمشبه (الحبيبة) تشبيهاً ضمناً بالنص على أن خدّها هو خد رشاً آدم غر •

وبعد هذا يمضي الشاعر فيبين صفة ثالثة للحبيبة الزائرة خيالاً فاذا شعرها منسدل على المتنين في طول والتفاف ، واذا مهة مطفل لها كذا وكذا من الصفات وعليه فطرفة بن العبد لم يحذف المشبه ولم يعتقد أن الرشاً والمهة هما الحبيبة حقيقة ، بيد أن الدكتور نصرت عبد الرحمن يصر على توهمه في ان الشاعر يستعير ثم يستوي توهمه خطأ يدل على أنه لا يتقن البلاغة العربية التي تحررت قواعدها لتحليل الأدب العربي ، فيقرر معلقاً على

(٢٣) الكشح : الخاصرة . وتقري : تتبع .

(٢٤) جأب : غليظ صلب . والمدري : القرن . والجدة : طريقة في الظهر تخالف اللون المصدر السابق ص ١٢ - ١٣ .

آيات طرفة تلك قائلًا : (فان وجود أي شبه يفسد القضية كما يقول الفقهاء ، فنحن أمام غزال بعينه وخديه وكشحي مهاة غليظة القرن) (٢٥) .
وغني عن التفصيل هنا أن نقول له في دحض قراره هذا متسائلين باستغراب : وماذا اذا كان طرفة بن العبد قد ذكر المشبه في آياته كما رأينا ؟ !
على أية حال فان الرجل في اعتقادنا كان يحتاج الى اتقان أدوات بحثه في الشعر الجاهلي قبل أن يلتبس فيه هذا النوع من الصور الذي يسميه استعارة .

صورة الرمز غير الأيقوني : -

ويبدو أن حالة هذه قد دفعته الى أن يغرب في النوع الخامس من أنواع الصور وهو ما يسميه - الرمز غير الأيقوني - ويشرحه قائلًا : (فيوم تتجسم التصور في مادة دون أن يكون في المادة علاقة تشبيهية أو استعارية ، فنحن أمام رمز غير أيقوني . فهو علاقة باطنية خارجية ، وهو لا يعود الى مادة ومعنى كالرمز الأيقوني بل يعود الى معنى فقط ، كالرموز التي كان يستعملها الصوفية عندما يرمز الباب عندهم الى التجريد والبستان الى المعارف الانسانية) (٢٦) .

الملاحظ هنا ان الدكتور نصرت عبد الرحمن يعود الى الدائرة التي أغلقها على مقصوده من الرمز الأيقوني ، ويعيد مصطلح الرمز ويسعى الى ايضاحه بنفي نسبته الى الأيقون ، فاذا نحن أمام طلسم آخر من طلاسيم المصطلحات . وهذا الطلسم يتخذ مجراه في تاريخ الفكر العربي الاسلامي ليغرق في لجج الشطحات الصوفية ، فاذا هو باطني وخارجي يدل على معنى فقط .

والسؤال هاهنا يلتفت الى المصدر الذي أخذ منه صاحبنا مفهومه حول الرمز غير الأيقوني وهو الكتاب التذكاري ، لمحيي الدين بن عربي

(٢٥) المصدر السابق ص ١٣ .

(٢٦) المصدر السابق ص ١٣ .

ويتساءل قائلًا : اذا كان الرمز غير الايقوني نوع من الصور يدل على المعنى لا تتحكم في تحديده علاقة التشابه وعلاقة الاستعارة الحقيقية في مدلولها القديم ، فما الأساس الذي نعتمد عليه في تصور هذا المعنى وتخيله وفهمه ؟ •

ان الرجل لم يفكر في هذا السؤال ولم يدره في عقله ، ومن هنا ينحت مصطلح الرمز غير الايقوني ويخلط ما بين الفكر الصوفي الاسلامي وسواء ثم يمضي عنا ويتركنا في معمة لا طائل وراءها •

صورة الكناية : -

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن يحس بشيء من الحرج كلما أورد مصطلحاً غريباً من مصطلحاته وذكر نوعاً شريداً من أنواع صورته ، وآية ذلك أنه يفزع الى مصطلحات التراث البلاغي ويقتبس منها مصطلح الكناية للدلالة على النوع السادس من الصور الذي يبينه قائلًا : (وتبدو لي أنها أخف من الرمز ، فهي ضرب من الإشارة (Sign) وتكاد الإشارة تصبح لغة عصرنا : نراها في العلامات الرياضية ، ونراها على الطرق تحدد تعليمات المرور ، ونجدها في البيوت اذ يشير قرع الجرس الى وجود شخص يستأذن للدخول ، وفي السيارات والطائرات وفي الآلات الكاتبة اذ يدل قرع الجرس على انتهاء السطر السخ •

وهذا النوع من الإشارة يمكن أن يطلق عليه اسم الإشارة المصنوعة • وتبدو الكناية في الشعر أبعد من هذه الإشارة المصنوعة ، وهي ترتبط في بدايتها باقامة علاقة بين الظاهرة ومعناها : فظهور النجم المذنب يعني أن مصائب ستحل ، وحل عقد الرتم^(٢٧) يعني أن الزوجة قد خانت زوجها ... الخ^(٢٨) •

(٢٧) الرتم : نوع من النبت وكان الرجل اذا اراد السفر عمد الى رتم ففقدته فاذا رجع وراه معقوداً زعم أن امراته لم تخنه ، وان رآه محلولاً زعم انها قد خانته .

(٢٨) المصدر السابق ص ١٣ •

فواضح مما يبينه أنه لا يملك في تفصيل هذا النوع من التراث البلاغي العربي غير مصطلح الكناية دون أن يعتمد على مدلوله الذي يحرره البلاغيون الأسلاف مؤكدين في بيان أضرب الكناية : أن الإشارة هي نوع من أنواع الكناية كما سنرى ، ومن هنا يخطئ كل الخطأ عندما يتوهم أن الكناية نوع من الإشارة •

ثم إن هذه الإشارة التي يفصل القول فيها فيبين أن منها ما هو مصنوع ويورد أمثلة من الحياة اليومية ، وأن منها ما هو شعري ويشرحه بنماذج من الحياة الاجتماعية لم تجر في الشعر العربي شواهد للكناية — لا تكاد تدنو من العقول فهماً ولا توشك أن تستوي في الأفهام علماً ، إذ أنها تأتي لتبين مقصد الرجل من الكناية وتستأثر بجهده فلا تبين ولا تستبين • وفي هذه المعنعة من الاغراب والتغريب والتغرب يورد صاحبنا قول الأعشى : —

تبيتون في المشتى ملاءً بطونكم

وجاراتكم غرثى يتنّ خمائصا

ويكتفي بشرح معناه من غير أن ينبّه الى ما فيه من كناية ويحلله كما يقتضي المصطلح البلاغي أو يستوجب مفهومه الخاص عن الكناية بشقيها : الإشارة المصنوعة والإشارة الشعرية ، ولهذا فمن حقنا أن نقرر مطمئنين أن الرجل ليس له في تحديد أنواع الصور هذه غير ابتداع المصطلحات بدعاً لا أصول لها في العربية ، وغير الاغراب في شرحها وفرضها على التراث العربي الأدبي والبلاغي •

طبيعة الشعر : —

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن لا يرسو بنا على هذا الشاطئ الغريب من دراسة أنواع الصور واصطناع المصطلحات ، وإنما يمضي أبعد من ذلك ويجرنا وراءه فيورد مقولة يונغ التي تقرر : أن الشاعر يعبر عن

الوجدان الجماعي للأمة أو اللاوعي الجماعي ثم يستخلص مفهوماً بشأن الشعر عامة والشعر العربي خاصة يؤدي عما ملخصه بقوله : (ولا أقيم تفرقة حادة بين الفلسفة والشعر : فالفلسفة والشعر انبثاق للوجدان وخروجه من القوة الى الفعل ، فاذا ما أخذ شكلاً عقلاً فهو الفلسفة ، واذا ما أخذ شكلاً يلتحم فيه العقل والروح فهو الشعر)^(٢٩) وبعد هذا يبدأ من شئون الحياة اليومية وقضايا الانسان الخاصة ويصوره تعبيراً غيبياً عن عموميات الكون وغيبيات الروح .

وبدهي ان الرجل في هذا كله يباين المذهب النقدي والبلاغي العربي الموروث الذي ميز تمييزاً جوهرياً بين الشعر والفلسفة ، فرأى جمهور أتباعه مثلاً أن المتنبي هو الشاعر وأن أبا العلاء المعري هو الفيلسوف والحكيم ، كما ينقطع كل الانقطاع عن نظرة العرب الى الشعر وتلقيه لساناً للقبيلة يحمي ذمارها ويمجد أبطالها ويهجو خصومها ويستجيب في معترك الحياة اليومية لحاجات الانسان العابرة ويؤدي الدور الذي يؤديه سواء في قضاء هذه الحاجات .

اللغة الشعرية : -

لعل أمر ما يراه^١ صاحبنا على هذا النحو يهون ويتعلق به رجماً في الغيب ورأياً في المحاكاة النظرية لو أقتصر على تعريف الشعر وحده ، بيد أنه يتجاوز هذا ويمد في سلطانه على لغة الشعر والصور الفنية التي تنبني من هذه اللغة وتتجسد بأسلوبها . وهذه مسألة تخص بحثنا وتقييم ازاءه موقفاً لا بد من تقويمه وتحليله ، واذن فكيف يدلي الرجل دلوه في هذا المضمار ؟ يقرر الدكتور نصرت عبد الرحمن في الاجابة عن هذا السؤال قائلاً : (ونحن في الشعر أمام شيئين : فلسفة عليا كامنة شديدة الخفاء ، ولغة شعرية)^(٣٠) .

(٢٩) المصدر السابق ص ١٤ .

(٣٠) المصدر السابق ص ١٥ .

وفي ضوء قراره هذا يأبى أن يفهم لغة الشعر على أنها تعبر عن حياة الشاعر السوية ويفهمها على أساس آخر هو تعلقها بعالم علوي مفرط في الخفاء والغموض وممعن في الابتعاد عن المحسوس فهو يرى أن معرفة حياة زهير بن أبي سلمى على أنه عاش في هذا النمط أو ذاك من العيش تكفي لفهم لغته الشعرية وإنما هذا الفهم يقتضي معرفة نظراته الى الكون وعليه فعبارة التي يتخذها مفتاحاً لدراسة الصور الفنية للشعر الجاهلي تقرر قائلة :
(والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء الى الكون) (٣١)

ينسف الدكتور نصرت عبد الرحمن باستغرابه هذا علوم اللغة العربية التي وظفها الباحثون في دراسة الشعر الجاهلي بما فيها أيام العرب واحداث حياتهم التي هي - من غير شك - المهد الذي نشأ فيه الشعر العربي قبل الاسلام وترعرع بين أحضانه ، ومن هنا فهو يدعو الى اتخاذ آراء علماء الأديان واكتشاف الآثاريين وسيلة لدراسة هذا الشعر وفك طلاسمه التي تجري صوراً ترمز الى الفلسفة العليا وتنبض بالنظرات الفلسفية . حقاً أن الباحث لا ينكر جدوى المعرفة القبلية في الكشف عن مدلولات لغة الشعر وفهم بعض أسرارها ولكنه في الوقت نفسه يقول : (ولا تعني هذه المعرفة القبلية أن بحثنا في لغة الشعر قد توقف ، ولا تعني أننا سنقوم بعملية مطابقة بين لغة الشعر والمعرفة القبلية كما يطابق رجال الهندسة بين مثلثين قد تساوت أضلاعهما وزواياهما ، ففي الشعر خفاء يشبه خفاء الكهرباء) (٣٢) .

ولعلنا نلاحظ : ان الدكتور نصرت عبد الرحمن ينسى أن للكهرباء على الرغم من خفائه واستتاره علماً يدرسه ويكشف عن خصائصه ويرسخ قواعد عمله لهذا فهو يقوي نسيانه ويتخذ ضرباً في بيداء التعميم والقاء الكلام كيفما أتفق فيقرر قائلاً : (وتتطلب دراسة لغة الشعر ماتقوله الأسلوبية المعاصرة

(٣١) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

(٣٢) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

من أن الأثر الأدبي كل ، مركزه روح الخالق الذي يعد مبدأ التماسك الداخلي وهذه الروح تشبه أن تكون نظاماً شمسياً تنجذب نحوه سائر الأشياء ... وينبغي أن تفضي كل جزئية الى التوغل في مركز الأثر الأدبي بناء على ما تقرر من أن لكل منها علتها وأنها تتكامل مع سائرها ، وربّ جزئية تؤدي منها المرء الى مفتاح الأثر الأدبي كله (٣٣) .

ويقين أن الرجل باتخاذ الاسلوبية دراسة معاصرة معياراً لفهم لغة الشعر الجاهلي يضرب في بيداء لاظن أنه يلتقي فيها حقائق هذه اللغة في ادائها عن أفكار أناس يتباينون عن البيئة التي ولد فيها القائلون بالاسلوبية كل التباين .

موضوعات الشعر الجاهلي : -

ان الدكتور نصرت عبد الرحمن في اتجاهه هذا ربما يكون له عذره متمثلاً في حرصه على المعاصرة والتجديد اذا ما قصر بحثه على المسائل التي لاتمس الأمة العربية في اصالة فكرها ورسوخ تقاليدها ، بيد أن شيئاً من هذا العذر لا يقره له أحد حين يراه يؤوّل ألفاظ الشعر العربي ويستلهم موضوعاته على وفق ما يهوى ويشتهي من غير قرينة ودليل .

والمؤسف حقاً أنه قد صيّر دراسته للصورة في الشعر الجاهلي ضرباً من الرجم الذي يتجاوز مناهج التأويل المنطقية وغير المنطقية ، وآية ذلك مثلاً : أنه يستقصي في الباب الأول من كتابه موضوعات الشعر الجاهلي التي تدل عليها ألفاظ هذا الشعر وتعابيره دلالاتٍ غير معجمية وغير صورية .

ففي بحثه (الصورة والدين) (٣٤) يلاحق الديانة المجوسية الفارسية التي يظنها شائعة بين العرب الجاهليين فيتمسك ، بكلمة النار التي أدارها الشعراء العرب حقائق ومجازات ، ويفرض عليها مدلولاً صورياً بقوله : (وقد تكون

(٣٣) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

(٣٤) راجع المصدر السابق نفسه ص ٢١ .

كثرة الحديث عن النار في الشعر الجاهلي ، وشدة الاعتزاز بها — وأن تبدت في معرض الكرم — مظهراً من مظاهر هذه الديانة (٣٥) .

ولعل الاستغراب مما يستنتجه الدكتور نصرت عبد الرحمن من ورود كلمة النار في الشعر الجاهلي — لا يكفي بتأكيد أن هذا الباحث العربي يسرف كل الاسراف في خضوعه للدراسة الاسلووية المعاصرة التي ترى الجزئيات اشارات الى كليات غيبية مجردة ، وانما يقرر أيضاً انه يجهل تاريخ العرب الحافل في مجال استنتاجه بسرد أضرب نيران العرب الكثيرة وتخصيص كل ضرب بمناسبة من مناسبات حياتهم الخاصة والعامة .

احصائية الصور : —

وأيّاً كان فان الدكتور نصرت عبدالرحمن لا يتقيد بأنواع الصور التي استخلصها قبل خوضه في دراسة محاورها الموضوعية والرمزية والشكلية وانما يسلم زمام قلمه الى ذلك اللون من الاستنتاج بين حين وآخر ويدفعه نحو متاهاتٍ واحصائيات لا طائل وراءها . ففي دراسته موضوعات الصورة لدى ثمانية من الشعراء الجاهليين لا يسمعننا غير ألفاظ وتعابير وردت في قصائدهم من غير أن يبين اسهام هذه الألفاظ والتعابير في بناء هذا النوع أو ذاك من أنواع الصور ومن غير أن يحللها وينبها الى مصادرها أدوات للتصوير والتجسيد .

وآية ذلك أنه يتحدث عن الشاعر طرفة بن العبد قائلاً : (لعل من الغريب أن أقول : ان شاعر الناقة حضري الصورة ، يعترف صوره من جداول حضرية ، وقد تزول هذه الغرابة اذا أحصينا صوره في الأبيات الثلاثين من المعلقة التي وصف بها ناقته ونجد في هذه الأبيات الثلاثين احدى عشرة صورة حضرية ، تقف قبالتها خمس صور لنعامة تردي لظليم ، ولجناحي نسر أبيض

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٤ .

مَضْرَحِي ، ولقربة جافة خلق ، ولكناس غزالة في أصل شجرة ضال ، ولمهاة
مكحولة أم فرقد • ونستطيع أن نعد هذه الصور الخمس — ماعدا القربة
الخلق — من الصور الطبيعية •

أما الصور الاحدى عشرة الحضرية فهي : ظهر التبرجد ، والبابان
المنيفان الممددان ، وقنطرة الرومي ، والسقيف المسند ، والبنادق الغر في
القميص المقدّد ، وسكان بوصي بدجلة ، والعلاة ، وطرف المبرد والمرآتان ،
وقرطاس الشامى ، وسبب اليمامى (٣٦) • فأى أمر يتهادى الينا في هذا
الاحصاء الذي يكاد يشبه مائع عليه في المعجمات العربية ؟

وهل يخلو شعر شاعر غير جاهلي من موضوعات تتبادر الينا في ألفاظ
وتعابير من هذا اللون ؟ ! •

غموض الشعر الجاهلي وتأويل أساليبه : —

يبدو أن الدكتور نصرت عبد الرحمن نفسه قد ضاق ذرعاً بما قرره في
الباب الأول من كتابه على الرغم من اسهابه وتطاول مداه ، فانتقل الى الباب
الثاني الذي درس فيه الصورة الجاهلية في الاطار الرمزي ليجد بين دفتيه فسحة
يقلق في سماواتها آراءه التي تكاد تتفق مع طبيعة الشعر الجاهلي أسلوباً
وغاية • فهو ينكر في هذه الفسحة أن يكون الشعر الجاهلي بيناً واضحاً •

ويقول : (لعل القول بوضوح الشعر الجاهلي أخطر حكم أصدر على
ذاك الشعر ، فالحكم على أي شعر بالوضوح يعني أنه كالأرض الموات التي
لاتغل ولا تنبت ، والوضوح في الشعر سذاجة غير محبة ، وما الشعر الجاهلي
بواضح ، وما هو بساذج) (٣٧) •

فالرجل هاهنا لا يلتفت الى مافهمته العرب من رسالة الشعر ومكانة

(٣٦) المصدر السابق ص ٩٧ •

(٣٧) المصدر السابق نفسه ص ١٠٥ •

الشاعر وحاجتهم الى تلك الرسالة واعتزازهم بهذه المكانة : ألم يروا الشعر ديوانهم وعلمهم الذي لم يكن لهم علم سواه ؟ ! ألم ينزلوا الشاعر منزلة المحامي الذي يسجل تاريخهم وأيامهم ويحمي ذمارهم ويدفع عنهم غائلة الأيام ؟ ! واذن فكيف يكون ديوانهم وعلمهم غامضاً ومبهماً وأنى تكون لغة محاميهم طلاساً ورموزاً ؟ !

قد يشتهي الرجل أن يرى الشعر بمنظار الناقد الفرنسي بول فاليري ويهواه على مذهب المدرسة السريالية والرمزية في النقد الأوربي بيد أنه ليس له أن يخرج الشعر الجاهلي الذي ولد قبل ميلاده وميلاد بول فاليري ومبتدعي السريالية والرمزية بعشرات القرون من جلده ويلبسه جلدأ ليس من زمانه ومكانه ويفرض عليه طبيعة ليست من شيمته فكراً وعقيدة .

وربما يهون أمر ما يشتميه ويهواه لو لم يتخذة فرضيات يؤوّل بها أساليب العرب في بناء الصورة الفنية ويتنكب بها عن مباحث البلاغة العربية التي حلت هاتيك الأساليب وحددت غاياتها في ضوء الشواهد المستفيضة ، ذلك لأن عمله هذا يشوه خصوصية الأمة العربية في احتفائها بالشعر واتخاذها وسيلة للتعبير عن مبادئها ومثلها في معترك الحياة .

يتجلى منزع الدكتور نصرت عبد الرحمن هذا في دراسته للتشبيه أداة رئيسة من أدوات الشعر الجاهلي في بناء الصور الفنية وفي نفس أغراضه التي تنم عليها شواهد هذا الشعر فنراه يقول : (وقد بات من سقط المتاع القول بأن وظيفة التشبيه في الشعر الجاهلي هي التزيين أو التوضيح ، فما الشاعر طاهياً يريد أن يزين ما يطهو كي يلذّ للناس التقاؤه ، وما هو بمعلم يفترض في تلاميذه الغباء فيسعى الى ايضاح مالا يحتاج الى ايضاح ، ولكن التشبيه يضرب في أعماق الوجود الانساني الذي يسعى الى اقتناص الحقيقة والمشبه والمشبه به اذا ماكثر تردادهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة

الظاهرية بين الطرفين (٣٨) .

ويقين ان الدكتور نصرت عبد الرحمن لا يملك فيما يقرره غير الفرض والامعان في الخروج على منطق الأشياء ، فالتشبيه لغة واصطلاحاً هو موازنة بين طرفين يعود الطرف الأول الذي هو المشبه الى تجربة الشاعر ويتمثل الطرف الثاني في مخيلة المتلقي وذخيرته اللغوية . ومن هنا فالشاعر لا يشبه شيئاً بشيء الا لعلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به ، والا فهو يستطيع أن يعتمد الى أضرب الكناية وفنون التورية التي لا تتبادر مدلولاتها غير الظاهرة بوضوح وتبين .

ومما يدل على أن صاحبنا يملئ على الشعر الجاهلي ما ليس من خصائصه وما يجافي بيئته انه يتحدث عن تشبيه المرأة بالدمى قائلاً : (أما التشبيه بالدمية فيمكننا أن نجده في شعر امرئ القيس » آنسة كأنها خطّ تمثال » ، « كبعض دُمى هكر » وفي شعر النابغة كقوله :

أو دُمية في مرمرٍ مرفوعة

بُنيت بآجر يُشاد ومرّ صد

وفي شعر بشر بن أبي خازم « كأنهن دُمى صنعاء » و « البيض الكواعب كالدمى » ، وفي شعر الأعشى : « كأمثال الدمى » ، و « كالدُمية » ، و « كالتماثيل عليها حُلل » ، وكقوله :

كدُمية صوّرَ محرابها

بمذهب في مرمرٍ مائر

وفي شعر عدي بن زيد « كدمى العاج في المحاريب » ، وشعر أبي دؤاد « البيض الكواعب كالثدَمى » .

والحياة الجاهلية كما نعلم حياة وثنية ، والدمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون ، أيقدر الوثني على تشبيه المرأة بما يعبد ان لم يكن

(٣٨) المصدر السابق نفسه ص ١٠٦ .

للمرأة الموجودة في الشعر الجاهلي شيء من القداسة (٣٩) •

يعتمد الدكتور نصرت عبد الرحمن على حياة العرب الجاهلية في تأويله العلاقة الرمزية المفترضة في تلك الشواهد بين المشبه والمشبه به ، واذن فلماذا لم يلتفت الى ما في هذه الحياة من مظاهر الاساءة الى المرأة مثل وأد البنات وسواه ؟ ! •

أَوَ ماتدل هذه المظاهر على أن الشاعر الجاهلي لم يكن يرى وجه الشبه بين المرأة والدمى والتماثيل غير الجمال المادي ؟ !

هذا بالنسبة الى ما يعتمد عليه في تأويله أما بالنسبة الى الشواهد التي يسوقها فلا يشك أحد في أنها لم تكن ترمي الى غير معانيها الواضحة البينة التي تجمع المشبه والمشبه به في علامة يتعارف عليها الناس ويقرها الشعراء أنفسهم •

فرض مصطلحات اوربية على اشكال من الشعر الجاهلي : -

الحقيقة أن الرجل يلتفت الى الشواهد ولا يمضي على منهج موحد فيما يلتقط من دلالات الحياة العامة الا اذا كانت هذه الدلالات وتلك الشواهد مظنته فيما يفترض ويتأول • وعلى هذا الأساس نراه لا يقف عند موضوعات الشعر الجاهلي وما يسميه فيه رموزاً وانما يتوالب بين يدي ما يطلق عليه مصطلح الشكل والبناء في الشعر الجاهلي ، فيحلل نصوصاً من الشعر الجاهلي في الاتجاه نفسه ويفرض عليها مصطلحاته الغربية والغريبة •

فهو يعود ثانية الى التشبيه في الشعر الجاهلي ويربطه بمصطلح الايقون الذي يستوي عنده نوعاً من أنواع الصور ويقول : (ليس غريباً في الفكر الايقوني أن يكون التشبيه عمدة الصور الفنية لأنه فكر يقوم أساساً على التشابه ففي شعر امرئ القيس زهاء مائتي صورة وسبعين صورة فنية منها

(٣٩) المصدر السابق نفسه ص ١٠٧ •

قراية مائتي تشبيه ، ومن قراية مائتي صورة في شعر زهير بن ابي سلمى مائة تشبيه وخمسون تشبيهاً ، ويدنو من هذا العدد مافي ديوان النابغة الذبياني من التشبيهات (٤٠) .

والسؤال الذي ينبغي أن يأخذ بتلايب الدكتور نصرت عبد الرحمن ازاء مذهبه هذا يستفسر مستكراً : بقوله ماعلاقة هؤلاء الشعراء الجاهليين بالفكر الايقوني وما يدل عليه في الدراسات الأوربية المعاصرة ؟ !

ويشتد هذا السؤال في استغرابه عندما يسمع الرجل متحدثاً عن تعدد المشبه به في التشبيهات الجاهلية ويقرر أن هذه الظاهرة الأسلوبية يسميها النقاد الغريون (بالتشبية الهومري ، نسبة الى هوميروس صاحب الاللياذة والأوديسة) (٤١) .

ألم يجد باحثنا غير مصطلح النقاد الأوربيين للدلالة على أسلوب من أساليب التشبيه العربي الذي فاضت به نصوص الشعر الجاهلي وغير الشعر الجاهلي ؟ ! .

لعل الاجابة عن هذا السؤال وسواه مما تفرضه أقوال الدكتور نصرت عبد الرحمن في جنبات كتابه هذا الذي يدرس صور الشعر الجاهلي نظرية وتطبيقاً لاتتعدى تأكيد أن الرجل يدرس مايدرس من التراث العربي بعقلية غير عربية ، وأنه ينسلخ عن البحث البلاغي والنقدي العربي ليغرق في لجج النقد الأدبي الأوربي باحثاً بين صراعاته الفكرية والفنية مالا يمكن أن يقع عليه من خصائص أدب أمته .

ومع هذا كله يزعم قائللاً : (قد توحى الدراسة الرمزية للشعر الجاهلي بأنني قد نقلت ذلك الشعر الجاهلي الى قانون عالمي شبيه بقانون الضغط

(٤٠) المصدر السابق ص ١٧٩ .

(٤١) المصدر السابق نفسه ص ١٧٩ .

الجوي أو الحرارة : فالمرأة تساوي الشمس أو الأمل ، والطفل يساوي اليأس أو ماتخلفه الشمس الراحلة على الخصب الانساني .

ولا تخلو تلك الدراسة من تعميم يبدو منافياً لروح النقد الحديث الذي يعدّ الشعر غير خاضع لقانون ، ويعد كل قصيدة ذات حياة تتميز بالتفرد والخصوص . وعلى اعترافي بأن الشعر لا يخضع لقانون فإن طبيعة الشعر الجاهلي قد فرضت هذا التعميم ، وعلى اعتراف النقد الحديث بأن الشعر لا يخضع لقانون ، فإنه وهو في معظمه من نتاج الدراسات الغربية ، لم يجابه ظاهرة كظاهرة تشابه قصائد الشعر الجاهلي ، وتشابه الصورة الفنية فيه (٤٢) .

فصاحبنا في هذا النص الذي يلفه الكثير من الارتباك والتردد يريد ايهامنا بأنه لم يلق زمامه في دراسته للصور الفنية في الشعر الجاهلي الى الدراسات النقدية الأوروبية وأنه قد استخلص ما استخلص من قوانين هذا الشعر اختراعاً وابتداعاً ، بيد أن مصطلحاته النقدية وتوجهاته الفكرية ومنهج بحثه وغاية دراسته تنبض جمعاء بما هو أجنبي وبما هو برىء من العربية : فلقد رأيناه ينكر على التراث البلاغي والنقدي العربي تملكه لمصطلح الصورة الفنية ويزعزع مصطلحات هذا التراث مثل التشبيه والكناية والرمز عن مدلولاتها ، ويفهم الاستعارة العربية ضرباً من التفكير البدائي ، ويصطنع أنواعاً من الصور تدور في معظمها على مصطلح الايقون ، ويفرط في ارجاع موضوعات الشعر الجاهلي وشكل بنائها الى ما هو دخیل ، وينعى على البلاغيين الاسلاف استقبال الشعر فناً بيناً مبيناً واضحاً وبحثهم التشبيه أداة للافهام والتفهم .

ومن هنا فان الدكتور نصرت عبد الرحمن لم يدرس الصور الفنية في الشعر الجاهلي كما تقتضي طبيعة هذا الشعر تراث أمة لها خصوصيتها في مضمار الأدب فناً وفي مضمار دراسته تطبيقاً ، وانما التمس للدراسات النقدية الأوروبية بشأن الصورة الفنية شواهد من أقدم نصوص الشعر العربي ففرض على هذه النصوص ما ليس منها فناً وفكراً فضاعت دراسته بين واديين لا يلتقيان .

(٤٢) المصدر السابق ص ١٧٥ .

الفصل الثاني

الدكتور علي البطل وتقليد الفكر الغربي في بحث اصول الصورة الشعرية
وتطورها حتى نهاية القرن الثاني للهجرة : -

ان دراسة الشعر العربي القديم على هدى من مصطلح الصور الفنية
بديلاً عن البيان العربي قد استوت بدعة العصر واللون المميز للكثير من
الدارسين العرب ، وتتجلى هذه الحقيقة في كتاب (الصورة في الشعر العربي
حتى آخر القرن الثاني الهجري)^(١) الذي صنفه الدكتور علي البطل واصله
بعد أربع سنوات من صدور كتاب الدكتور نصرت عبد الرحمن .

محاوَر دراسة الصورة الشعرية : -

يقيم الدكتور علي البطل كتابه هذا على أربعة أقسام : يدرس في القسم
الأول الذي عنوانه (الصور الفنية)^(٢) مصطلح الصورة ، ويتبع مفاهيمه ثم
يختار المفهوم الذي يرتئيه ويضمن اليه ويتخذ أساساً لتطبيقاته بهذا الشأن .
ويبحث في القسم الثاني الذي عنوانه (بصورة المرأة بين المثال والواقع)^(٣)
النظرات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية المعاصرة التي تكشف الحجاب عن
الأمومة مثلاً في الديانات وانسانة في واقع الحياة . ويتناول في القسم الثالث
الذي وجهه عنوان (صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني)^(٤)

(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في
أصولها وتطورها) .

(٢) المصدر السابق نفسه (١٣ - ٥١) .

(٣) المصدر السابق (٥٣ - ١٢٠) .

(٤) المصدر السابق ١٢١ - ١٨٠ .

مجموعة من الحيوانات التي ورد لها ذكر في الشعر العربي واتخذها الشعراء
صوراً للتعبير عن مقاصدهم الشعرية .
وحلل في القسم الرابع الذي حمل عنوان (صورة الانسان بين شؤون
الحياة والموت والطبيعة)^(٥) .

طائفة من قضايا الرجل في معترك الحياة :-

ولعلنا نلاحظ من هذه الأقسام ان الرجل يكاد يتقيل خطة الدكتور
نصرت عبدالرحمن في دراسة الصور الفنية للشعر الجاهلي على الرغم من
انصرافه في ظاهر عناوينه الى دراسة موضوعات الصورة الفنية وتجنبه دراسة
أشكالها ، ذلك لأن الدكتور نصرت عبد الرحمن اذا كان قد اختار لعناوين
فصول كتابه مصطلحات تنم على شكل الصور الفنية واسلوب بنائها الا أنه
لم يدرس في الأغلب غير موضوعاتها والأفكار التي تنم عليها .
ومهما يكن فان ملاحظتنا هذه لا تعني : أننا نحكم على الدكتور على
البطل سلفاً ونقوم كتابه قبل تحليل أفكاره ومنهجه بل تعني على - وجه
الدقة - أننا نتلقى كتاباً يحطب فيما يحطب فيه كتاب سابق ، واذن فكيف كان
الأمر كذلك ؟ .

ادعاء التأثير الأرسطي في المفهوم العربي عن الصورة :-

يتتبع الدكتور علي البطل تاريخ مصطلح الصورة الفنية وتطور مفهومه
والروافد العلمية والفلسفية والجمالية التي استقت منه ، والغريب أنه يتسرع
في هذا التتبع فيحكم على ميلاد هذا المصطلح في البحث البلاغي والنقدي
العربي قائلاً : (لقد سقطت كلمة الصورة - بمعناها الفلسفي - الى العرب
مع الفلسفة اليونانية ، وبالذات الفلسفة الأرسطية . حيث دعم الفصل بين
الصورة والهيولى في هذه الفلسفة فكرة المعتزلة القائلة بالفصل بين اللفظ

(٥) المصدر السابق ١٨١ - ٢٣٦ .

والمعنى في تفسير القرآن الكريم (٦) •

والرجل يتلقف حكمه هذا من الموسوعة الفلسفية المختصرة التي ترجمها
فؤاد كامل وآخرون حيث جاء فيها حديث عن مفهوم الصورة والهيولى عند
أرسطو مقررأ : (فالصورة هي الشكل والهيولى هي المادة • فالمنضدة
هيولاها الخشب والغراء ، وصورتها هي التركيب المخصوص الذي تألف به
الخشب والغراء حتى ظهرا على هذا الشكل) (٧) •

ويقين ان ذلك التلقف يؤكد - في أقل تقدير - ان الدكتور علي البطل
لم يلتفت في حكمه الى شواهد اللغة العربية العريقة قرآناً كريماً وشعراً
وأمثالاً أدارت كلمة الصورة وبينت (٨) قبل افتراض اتصال العرب بالفلسفة
اليونانية عامة والفلسفة الارسطوطاليسية خاصة : ان الفكر العربي الأصيل قد
رأى الصورة شكلاً يتضمن ما سبقه في الظهور مادة ويؤدي عنها هيئة
مخصوصة • وعليه فلماذا ذلك التسرع ؟ •

أو ما يقتضي التتبع التاريخي لمفهوم الصورة استقصاء المادة في المعجم
العربي وفي النصوص الأصلية التي بنت هذا المعجم وأدت عن اللغة العربية في
أصالة ؟ ! •

هذا من جهة ومن جهة أخرى فان اتهامه للمعتزلة بأنهم فصلوا بين
اللفظ والمعنى بتأثير من فلسفة أرسطوطاليس لا يستند الى واقع البحث
البلاغي والنقدي العربي ، ذلك لأننا رأينا (٩) أن الجاحظ الذي كان رأساً
من رؤوس الاعتزال لم يفصل بين اللفظ والمعنى وان عبد القاهر الجرجاني (١٠)

(٦) المصدر السابق ص ١٥ •

(٧) هامش المصدر السابق ص ١٥ •

(٨) راجع هذا البحث •

(٩) راجع هذا البحث •

(١٠) راجع هذا البحث •

على الرغم من اختلافه معه في العقيدة قد سلم له بهذه الحقيقة ورأى قبل ألف عام أن من يزعم تفضيل الجاحظ الالفاظ على المعاني وفصله بينهما إنما يضربون في متاهات من الخطأ والخلط .

ويمضي الدكتور البطل أبعد من ذلك فيخلط الأمور خلطاً لا يرتضيه علم ولا يقره عرف ويقرر قائلاً : (وسرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ والمعنى الى ميدان دراسة الشعر ، الذي هو رافد من روافد تفسير القرآن . فلم يساووا بين التعبير الشعري والتعبير في غيره من الحديث فحسب ، بل ساووا بين فن الشعر نفسه وبين أي صناعة من الصناعات اليدوية ، تحت تأثير مثال « المنضدة » الذي ضربه أرسطو مثلاً للفرق بين الصورة والهيولى .

ف نجد في البلاغة كتاب « الصناعتين » للعسكري ، وفيه يقول : « الالفاظ أجساد والمعاني أرواح » ويجعل مدار الجودة في الكتابة على حسن التأليف الذي يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً ، وفي صناعة الشعر أن يجري المنظوم مجرى المنشور في سلاسته وسهولته ، واستوائه ، وقلة ضروراته . وهكذا يكون المعنى هو المدار ، واللفظ صورة يخرج بها المعنى الى وجود الفعل بعد وجود القوة .

كما أنه لا فرق بين دور الكلمة في « المنظوم » ودورها في المنشور ، لأن الاهتمام بها أصلاً في كليهما يأتي بعد الاهتمام بالمعنى (١١) .

ويقين أن الرجل عندما يتجاوز النقاد والبلاغيين العرب قبل القرن الرابع وينقطع الى أبي هلال العسكري المتوفى (سنة ٣٩٥ هـ) في التسوية بين فن الشعر والصناعات يريد ايهاً ما بما ذهب اليه من ارجاع الأمر كله الى أرسطوطاليس الذي يفترض باحثون أن كتابيه فن الشعر ، وفن الخطابة قد ترجما الى العربية في أواسط القرن الثالث للهجرة وأن ترجمتهما كانت النبع

(١١) المصدر السابق نفسه ص ١٦ .

الذي فاضت منه دواعي تقليد البحث البلاغي والنقدي العربي للدراسات اليونانية عامة والارسطوطاليسية خاصة .

وآية ذلك أن الفكر العربي الأصيل بدءاً من تحديد رسالة فن الشعر في العصر الجاهلي نشاطاً انسانياً قد رأى الشعر ضرباً من العلم بين يدي القرآن الكريم وأن ناقداً رائداً مثل ابن سلام الجمحي يستجيب لذلك الفكر العربي الأصيل ويقرر قائلاً : (وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات) (١٢) .

فلماذا لم يستشهد الدكتور البطل بمذهب الجمحي هذا ؟
ولم يلتبس فيه لتأثير الأرسطوطاليسي ؟ !

يبدو أنه كان يعرف أن مقولة الجمحي تلك قد ترسخت بجذورها العربية الأصيلة قبل أن يترجم لأرسطوطاليس شيء الى العربية وربما لا يعرف ذلك أصلاً . وعليه فلا بدء من أن تناقش الأساس الذي بنى عليه آراءه هذه بافتراض ان مذهب أرسطوطاليس في الفصل بين الهيولى والصورة هو النبراس الذي قاد الفكر البلاغي العربي الى تمثيل الالفاظ مستقلة عن المعاني ، والقرآن الكريم هو الفيصل الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه في هذه المسألة العقديّة .

والمعروف لدى من تمرس بالتراث العربي الأصيل وألقى اليه السمع وهو شهيد : أن هذا الكتاب العزيز قد تحدث عن خلق الانسان في آيات (١٣) بيّنات من طين ومن روح منها قوله تعالى (اذ قال ربك للملائكة اني خالق بشر من طين * فاذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين) (١٤) والمفسرون تنعقد آراؤهم في تفسير ظاهرهاتين الآيتين وسواهما على أن

(١٢) طبقات فحول الشعراء ص ٦ .

(١٣) انظر سورة السجدة الآية ٩ وسورة الحجر الآية ٢٩ .

(١٤) سورة (ص) الآيات ٧١ و ٧٢ .

الله تعالى قد خلق الانسان اولاً من طين وسواه أي أتمم خلقه وعدله ونفخ فيه من روحه وأحياه وجعله حساساً متنفساً (١٥) ، ودل تعالى بإضافة الروح الى ذاته على أنه خلق عجيب لا يعلم كنهه الا هو كقوله (ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم الا قليلاً) (١٦) كأنه قال : ونفخ فيه من الشيء الذي اختص هو به وبمعرفته (١٧) فهاهنا بيان مبين : ان الفكر العربي قد تعلم من القرآن الكريم ان الانسان قد خلقه الله أولاً من طين والطين مادة معروفة ثم نفخ فيه من روحه وهو أمر لا يحيط به عقل بشري . واذن فما شأن ارسطوطاليس ومنضدته بهذا المبدأ الرئيس من مبادئ الدين الاسلامي في كتاب عزيز واني أثر فيه رأي ادبي ؟ ومتى اخذ من فلسفة بشرية ؟ .

ولعل الملاحظة المنهجية التي تبين تنكب الدكتور البطل عن البحث العلمي تتبادر الينا من أنه حكم على البحث البلاغي والنقدي العربي تلك الأحكام قبل أن يشير الى كتاب فن الشعر وكتاب فن الخطابة ويكلف نفسه عناء التفاتة يسيرة الى ترجمتهما وكيفية هذه الترجمة ومدى الافادة منها .

ويظهر أنه قد شعر بشيء من هذا ، فتذكر الأمر وقرر قائلاً : (وكان هذا أثراً سيئاً من آثار سيطرة المنطق الأرسطي على مباحث البلاغة العربية ، كما كان لكتاب «الخطابة» أثر سيئ آخر ، اذ انشغل البلاغيون بالاصطلاحات والتعابير البلاغية فيه عن الادراك العام للنظريات النقدية التي ضمنها أرسطو كتابه في « فن الشعر » الذي لم يستطع هؤلاء الافادة منه لسوء ترجمته من ناحية ، وكونه يعالج ضروباً من الشعر لم يعرفها العرب هي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم (١٨) .

(١٥) راجع الكشف ح ٤ / ١٠٥ .

(١٦) سورة الاسراء الآية ٨٥ .

(١٧) راجع الكشف ح ٣ / ٥٠٩ .

(١٨) الصورة في الشعر العربي ص ١٧ .

المهم في هذا التذكر المتأخر عن أوانه أنه^{١٩} يقصي كتاب فن الشعر عن التأثير في المباحث البلاغية العربية ويجسد هذا التأثير نابعاً عن كتاب فن الخطابة من زاوية واحدة هي أنشغال البلاغيين العرب (بالاصطلاحات والتعبيرات البلاغية فيه من غير الإدراك العام للنظريات النقدية التي ضمنها أرسطو كتابه في (فن الشعر) •

والدكتور البطل في رأيه هذا لا يورد شواهد من ترجمات كتاب الخطابة ليعيها دليلاً على هذا التأثير مؤكداً بذلك أفقاره الى البحث المنهجي الذي يقتضي الاستناد الى النصوص والأتزار بالشواهد لأقرار حكم خطير في مسألة بالغة الخطورة تتعلق بتراث أمة • ويقين أننا ينبغي ألا نسلك مسلكه ونرد حكمه حكماً نظرياً من غير نصوص وشواهد ، ومن هنا فلا بد من أن تتوجه الى ترجمات كتاب الخطابة الى العربية وتحقق مصطلحاته وتعايره التي أنشغل بها علماءنا الاسلاف •

يحدثنا ابن النديم عن ترجمات كتاب الخطابة ونقوله الى العربية قائلاً : « الكلام على (ريطوريقا ومعناه (الخطابة) يصاب بنقل قديم وقيل : ان اسحق نقله الى العربية ونقله ابراهيم ابن عبدالله ، فبره الفا رابي أبو نصر • رأيت بخط أحمد بن الطيب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم (١٩) •

الواضح من هذا النص أن لكتاب الخطابة ثلاث ترجمات وتلخيص : أولى هذه الترجمات ما قيل من أن اسحق قد قام بنقلها • والظاهر من عبارة ابن النديم أن هناك شكاً بشأنها وآية ذلك أن ابن النديم نفسه لم ير هذه الترجمة ، وهو المعروف بتبعه للمكتبة العربية في زمانه وقبل زمانه لذلك أستعمل الفعل (قيل) مؤكداً : أن من رأى هذه الترجمة لم يكن عنده ذا شأن فيسند اليه صراحةً أمر ما قال :

(١٩) الفهرست ص ٣٤٩ •

وثانية هذه الترجمات قام بها ابراهيم بن عبدالله الذي ترجم المقالة الثامنة من كتاب الطويقا • ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي : ان ترجمة ابراهيم بن عبدالله ليست هذه الترجمة التي وصلت الينا ، ودليله على ذلك أن ابراهيم بن عبدالله (كما يظهر من ترجمة المقالة الثامنة يحسن الفهم ويعرف المصطلحات المنطقية التي كانت قد أستقرت) (٢٠) •

وأياً كان شأن هذه الترجمة في دقتها وسلامتها فما ينبغي الإشارة اليها أنها لم تسلم من الضياع ولم تقف أمام النسيان وتصل الينا ، وهذه الحقيقة تثير سؤالاً يستفسر قائلًا : أو كان ذلك ناتجاً عن ضيق انتشارها في مجالس البحث البلاغي والنقدي العربي ؟ ! الواقع العلمي يقتضي عدم البت في الإجابة عن هذا السؤال ، ومع ذلك فلا بد من أن يرد في ذهن الباحث المثبت وهو يلحظ أن سعة انتشار الكتاب أياً كان سببها — جنة تحميه من آفة الضياع واهمال النسيان •

وثالثة هذه الترجمات صاحبها مجهول ، ووصفها ابن النديم في نصه ذلك بأنه « نقل قديم في نحو مائة ورقة » •

ويرى الدكتور عبد الرحمن بدوي أن نسخة كتاب الخطابة التي نشرها هي هذه الترجمة القديمة ، ولكن مامعنى أنها نقل قديم ؟ •

يجيب الدكتور عبد الرحمن بدوي عن هذا التساؤل فيقول : (المقصود من غير شك أنه نقل يرجع الى المترجمين قبل عصر حنين سنة ١٩٤ هـ — ٢٦٠ هـ أي اوائل القرن الثالث للهجرة ان لم يكن قبل ذلك) (٢١) •

ويرى الدكتور شوقي ضيف : (ان هذه الترجمة القديمة لم تتقدم (كتاب البيان والتبيين) للجاحظ المؤلف حوالي سنة ٢٣٠ هـ لسبب مهم —

(٢٠) الخطابة — ص — ز تصدير عام عبد الرحمن بدوي •

(٢١) المصدر السابق ص — ز •

وهو أن الجاحظ لم يذكره ولم ينقل عنه أي نقل (٢٢) •
ولعل الواضح أن محاولة الدكتور عبد الرحمن بدوي والدكتور شوقي
ضيف في تحديد تاريخ النقل القديم لكتاب الخطابة الذي وصلت إلينا
نسخته - تعتمد على الفرض وتستند إلى التخمين •
والمهم في رأينا بشأن هذا النقل القديم : أنه النقل الوحيد الذي أُنشِرَ
في أكثر من مجال ثقافي إسلامي إبان القرن الثالث للهجرة ، وإن غيره - إن
وجد - لم ينتشر انتشاراً واسعاً ، وعليه فإنه النافذة التي يحتمل أن يطل
منها النقاد المسلمون الرواد على رأي أرسطو في الخطابة عامة والبلاغة خاصة ،
وأنه المصدر الأجنبي الوحيد الذي يفترض أن يكون علماء البلاغة المسلمون
الأوائل متأثرين به من بين المصادر الأجنبية • ومن هنا فليس لنا إلا أن نلتمس
في هذا النقل القديم بالنصوص تأثير أرسطو الذي قرره الدكتور البطل وثبته
قطراً مجرداً •

قوم الدكتور عبد الرحمن بدوي النقل القديم لخطابة أرسطو وهو
المطلع على أصله اليوناني قائلاً : « الترجمة العربية التي تقدمها جاءت -
ويبالأسف - سقيمة ، انحرفت عن معاني النص وأساءت فهمه وعبر المترجم -
المجهول لنا - عما فهمه أو بالأحرى أساء فهمه ألفاظ واصطلاحات غريبة
يعسر على المرء أن يفهم السر في التجائه إليها » (٢٣) •

الملاحظ أن الدكتور عبد الرحمن بدوي يستغرب من التجاء المترجم
إلى ألفاظ واصطلاحات غريبة في أداء نقله •

والرجل محق في هذا لأن الناقل كان يجد في أيامه ألفاظاً واصطلاحات
غريبة أصيلة شاعت في البحث البلاغي والنقدي العربي منذ بدايات القرن
الثاني للهجرة •

(٢٢) البلاغة تطور وتاريخ ٧٥ - ٧٦ •

(٢٣) الخطابة ص - و تصدير عام عبدالرحمن بدوي •

وفي يقيننا أن هذه الظاهرة التي أستغرب منها الدكتور عبد الرحمن بدوي تعود الى أن ذلك الناقل لم يكن على صلة بالبحث البلاغي والنقدي العربي وأنه ربما كان يجهل علوم العربية ويعمل في هذا المجال أو ذاك من مجالات الحياة العملية كالطب وصناعة الأدوية وسواها .

وأياً كان ففي هذه الظاهرة دليل قوي ينقض مازعه الدكتور البطل بهذا الشأن من أن علماء البلاغة العربية أنشغلوا باصطلاحات أرسطو وتعابيرها في كتاب الخطابة ، إذ أين هذا الأتسغال ؟ ومن نقل اليهم كتاب الخطابة على هذا النحو كان بعيداً عن هذا الجانب الشكلي من جوانب ما نقله ؟ .

لا يستغني البحث العلمي مع هذا كله عن النصوص في توثيق ماذهب اليه واقامته حجةً تثبت أمام المباحكات الجدلية واذن فكيف كانت اصطلاحات هذه الترجمة القديمة وتعابيرها ؟ .

ان الاجابة عن هذا السؤال ينبغي أن تقتصر على مبحث المجاز الذي ينكفيء عليه بحثنا هذا ويراه^{٢٤} الدكتور البطل مغرس أرسطو في حقل الصورة الفنية لدى علماء البلاغة والنقد العربي وعليه فما مصطلح النقل القديم في هذا المبحث ؟ وكيف حلله ؟ .

يتحدث نص النقل القديم في هذا المجال مميّزاً بين مصطلح المثال ومصطلح التغيير بقوله : (ثم ان المثال ايضاً تغيير لكنهما يختلفان قليلاً . فقول القائل في أخيلوس : أنه وثب أسداً هو تغيير فمن أجل أنهما جميعاً كانا شديدين ، سمى أخيلوس بالتغيير والاختلاف أسداً) (٢٤) .

ففي هذا النص تتلقى مصطلح المثال مرادفاً لمصطلح التشبيه الذي أستقر في البحث البلاغي العربي منذ زمن بعيداً عن تاريخ ترجمة هذا النص كما تتلقف مصطلح التغيير الذي يرى الدكتور عبد الرحمن بدوي ان هذا

(٢٤) الخطابة ١٩٥ - ١٩٦ .

المترجم قد أستعمله مقابل مصطلح المجاز العربي • أما نحن فنرى ان مصطلح التغيير هنا أريد به مصطلح الاستعارة خطأ وجهلاً •

فالنص يتحدث في شاهده أخيلوس^{٢٥} وثب أسداً عن التشبيه البليغ ، وآية ذلك أنه يوازن بينه وبين مصطلح المثال الذي يعني التشبيه عنده •

ومهما يكن فالنقل القديم لكتاب الخطابة قد أدار مصطلح المثال ومصطلح التغيير من غير أن تكون بينهما وبين مصطلحات البلاغة العربية من صلة ناهيك عن اضطراب مفاهيمه البلاغية عن التشبيه والاستعارة ، وعليه فمن حقنا : أن تقرر مطمئنين ان علماء البلاغة العربية لم ينشغلوا بالمصطلحات التي تقلبت في كتاب الخطابة على هذا النحو ، وأن الدكتور البطل قد قال ما قال بشأن هذا الأمر غير مثبت وغير محقق •

واذا أردنا أن نوطد قرارنا هذا في شمول دفعاً للذين تقيّلهم الدكتور البطل في زعمه فأننا نشير^(٢٥) الى أن أمهات مصطلح علم البلاغة العربية مثل مصطلح البلاغة والفصاحة والبيان والبديع قد فاضت في آي الذكر الحكيم بمعانٍ لغوية ومدلولات اصطلاحية ، وان علماء البلاغة قد تلقفوها من هذا الكتاب العزيز الذي لم يكن لعصر نزوله العربي الخالص عهد يذكر بالزمان الذي شاعت فيه ترجمات كتب أرسطوطاليس ، وأداروها في مصنفاتهم التي جردوها لأثبتات أعجاز القرآن الكريم وتدارس ألوان بلاغته •

تأرجحه بين المدرسة الروماتنيكية والمدرسة السريالية في النظر الى الاستعارة : —

يلقي الدكتور علي البطل التراث البلاغي والنقدي العربي ظهرياً وهو يلح على تلمس أثر مصطلحات أرسطوطاليس في هذا التراث على وفق مذهبه الفرضي ، ولا يلتفت الى شيء من هذا التراث في عصر ازدهاره وتألقه بدءاً

(٢٥) راجع بحثنا القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الاغريق والعرب ص ١١١ •

بالجاذب ومروراً بعبد القاهر الجرجاني والذين تقللوه اللهم الا اشارة عجلنى الى مدارس ابن عربى للخيال وحديثه عنه فى عالم التصوف المتفلسف • وما عدا هذا فانه يطوي العصور والبيئات العربية طياً ليرى فى المدرسة الرومانسيكية الأوربية منقذاً للبحث البلاغى والنقدى العربى من التهم التى يصبها عليه من غير حساب فهو يقول : « وهكذا كانت نظرة ابن عربى المتقدمة للخيال لمعة ضوء لم يتح لأحد أن يفيد منها فى تصحيح مسار الدراسات البلاغية العربية ، وكان على الخيال أن يظل متهماً حتى تجيء ثورة الرومانسيين فى أوربا على مفاهيم شبيهة بما كان عندنا فى دراسات بلاغية عصر النهضة الأوربيين » (٢٦) •

ندرك من هذا القول غاية الدكتور البطل ومأربه من ذلك الحكم على التراث البلاغى والنقدى العربى ، اذ هو يصور هذا التراث قاصراً عقيماً ولد كسيحاً ، ومات تركة ثقيلة كبلت القلم العربى فى هذا الميدان وأسرته ، وأن السبيل الوحيد أمام تحرر هذا القلم فى أيامنا هذه هو الأتماء الى الفكر الأوربى فى حظيرة المدرسة الرومانسية •

ويقين أنه ليس لنا أن نتهم الرجل فى شىء يتجاوز أقواله نصوصاً أقتبسناها وحللناها فيما مضى ، بيد أننا نلفت النظر الى أنه يدرس الصورة الفنية فى الشعر العربى ابان عصور ازدهاره على وفق المنهج الأوربى وفى ضوء المدارس التى تمزق بين خصوماتها هذا المنهج من غير ضابط أو رادع • واذن فكيف تدافعت دراسته هذه وتقلبت فى أجواءٍ لاتمت الى أجواء الشعر العربى وبحث صورته بوشيجة ؟ •

يبدأ الدكتور البطل دراسته بنظرة الرومانسيين الى الاستعارة والاعتماد عليها فى بناء الصورة الفنية فيقول « ومع هذا الاعلاء من شأن الخيال فقد ظل الاهتمام بالاستعارة مدار حديث أصحاب المذهب الرومانسي وشرائحهم ،

(٢٦) الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى ص ٢٢ •

حيث ربطوا بين الخلق الفني والاستعارة من حيث أنها مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال» (٢٧) .

والسؤال الأنكاري الذي يبين تجاوز الرجل التراث البلاغي العربي يتساءل هاهنا : ألم يهتم هذا التراث بالاستعارة منذ أوائل القرن الثالث للهجرة ؟ ! .

ألم يستفرض في تثبيت شواهدا وتحليل طبيعتها ورصد أثرها وبيان بلاغتها ؟ ! .

سوف نجد أجوبة هذا التساؤل فيما يقبل علينا من هذا البحث ، وهي أجوبة نظن ان الدكتور البطل لم يلم بها بشكل حجب عنه حقيقة الأمر وألزمه أن يبدأ بحث دور الاستعارة في بناء الصورة الفنية على أعتاب المدرسة الرومانسية .

يهم صاحبنا أمران في دراسة الاستعارة بين دفتي البحث البلاغي الرومانسي وكل أمر من هذين الأمرين عجب في عجب : -

الأول : قوله انها « تصويرية بطبيعتها ، لذلك فهي تخلق ما يسمى باللغة التجسيمية وليست معالطة زخرفية كما كانت عند البلاغيين التقليديين ، وهذا تقدم مهم في النظر الى وظيفة المجاز في التجربة الفنية » (٢٨) .

والسؤال الأنكاري يستفسر هاهنا أيضاً بقوله : ألم يدرس التراث البلاغي العربي أيضاً الاستعارة المكنية أداة .

لتجسيم المعنويات وتشخيص الجمادات بنسبة لوازم الى هذه وتلك تخيلاً ؟ ألم يتفنن عبد القاهر الجرجاني - في الأقل - في تحليل هذا اللون من الاستعارة ؟ ! .

(٢٧) المصدر السابق ص ٢٣ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٢٤ .

صحيح أن مصطلحات التراث البلاغي العربي تباين التعابير التي أدارها الدكتور البطل في بسط هذا الأمر من أمري الاستعارة لدى المدرسة الرومانسية ولكن هل يعني هذا التباين أكثر من أن تعابير الدكتور البطل مترجمات لألفاظ أوربية يحتاج الفكر العربي الى وقتٍ غير قصير لهضمها واتخاذها بدائل عن مصطلحات البلاغة العربية التي تشرب بها هذا الفكر درساً وكتابةً جيلاً اثر جيل .

أما الأمر الثاني فهو أغرب من سابقه لأنه قفزة الى الوراء في سلم تطور العقل الأنساني وأرتواء بين معميات الأسطورة منبتاً للاستعارة .

فالدكتور البطل في تفصيل هذا الأمر يسلم قلمه الى باحثين أوربيين ويروي قائلاً : « ففي مقال عن « أصل اللغة » يعتقد الناقد الألماني « هردر » ان الانسان البدائي يفكر في شكل رموز ، لذلك يربط « هردر » الاستعارة ببداية اللغة نفسها فيرى أن « اللغة الأولى كانت قاموس الروح » ، وقد تعاونت استعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة التي تقص أعمال وأقوال كل المخلوقات ، تلك القصص الخيالية التي يضطرد فيها الأفعال والتشويق . والشاعر الحديث — فيما يرى هردر — مثله في ذلك مثل الانسان البدائي ، لا يقدم المعنى مجرداً أو يحاكي الطبيعة بل هو يخلق — كما كان البدائي يخلق — قصصه الخيالية وأساطيره .

والاستعارة « أسطورة مصغرة » كما يرى نورمان فريدمان . كما أن الأسطورة الدينية هي مصدر المجاز الشعري كما يقول « ويليك ووارين » ، فالاستعارة تنشط لدى البدائيين لأنها تمنح الأسماء الملائمة للمالا يمكن أن يسمى » (٢٩) .

والحقيقة أن الدكتور البطل يعتمد في بحث الصورة الفنية — كما

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٤ .

سنرى — على هذه المرويات التي ان لم يكن أساسها الفرض والتخمين فانها —
من غير ريب — لا تمت الى فهم العرب للاستعارة وتحليل أركانها •

فالمعروف أن ابن المعتز المتوفى سنة (٢٩٦ هـ) قد ثبت شواهد باب
الاستعارة^(٣٠) من آي الذكر الحكيم التي سمت عن الأسطورة ديناً بدائياً
وأرتفعت فوق الوهم الخرافى مبدءاً للعقل ، وأن علماء البلاغة الآخرين قد
أكثروا من هذه الشواهد أثاراً عربية أصيلة وحللوها في ضوء علاقة التشابه
بين المستعار والمستعار له ، وهي علاقة يستسيغها الذوق ويلم بها الخيال
ويفقهها النظر المتبصر •

مفهومه الجديد عن الصورة وطبيعة اللغة العربية : —

والظاهر في رأينا أن الدكتور البطل في تحبيذه هذا الأمر وأستخلاصه
لنفسه مذهباً وديناً ينحرف كثيراً عن المدرسة الرومانسية التي رأت للشعر
غاية ذاتية ، وأخذ يستمد من المدرسة السريالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها
في فهم اللغة ، وآية ذلك انه يلزم بما يسميه المفهوم الجديد للصورة قائلاً :
« اذا كان المفهوم القديم قد قصر الصورة على التشبيه والاستعارة فان المفهوم
الجديد يوسع من اطارها ، فلم تعد الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة
بالمصطلح ، بل قد تخلو الصورة — بالمعنى الحديث — من المجاز أصلاً ،
فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال
خصب »^(٣١) •

يبدو أن صاحبنا فيما ظنه مفهوماً جديداً للصورة يجهل التراث البلاغي^(٣٢)
العربي حقاً ، ذلك لأن هذا التراث قد جعل اللفظة الواحدة صورة لها مدلولها
في الذهن وهو المدلول الذي يتجسد كلما سمع المخاطب هذه اللفظة ووردت

(٣٠) راجع كتاب البديع : ابن المعتز ص ٢ •

(٣١) الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري ص ٢٥ •

(٣٢) راجع هذا البحث ص •

على ذهنه ، اذ أن اللغة في طبيعتها هي اداة التصوير • وسوف نبني على هذه الحقيقة رأينا في الصورة التي ترسمها التعابير التقريرية ونميزها عن الصورة الفنية التي تؤدي عنها وسائل البيان وأدواته من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية يمضي الدكتور البطل فيما ظنه مفهوماً جديداً للصورة ويعود الى ماروي عن النقاد الأوربيين بشأن طفولة اللغة وتجسد الأسطورة فيها ثم يقرر قائلاً « فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير ، لأنه دائماً يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى ، » وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي ، كلما كانت تصويرية » ونتيجة لهذه المقولة فنحن كلما اقتربنا — تاريخياً — من النصوص الفنية حديثة العهد بكتابة اللغة الأولى • وجدنا التصوير فيها أغلب من التجريد العقلي ، ولذلك تكثر النماذج التصويرية في الشعر العربي ، في مرحلة ما قبل الاسلام ، دون أن يعتمد التصوير فيه — بالضرورة — على الوسائل البلاغية » (٣٣) •

وبدهي أن هذه النتيجة التي يستخلصها الباحث لا يمكن اقرارها والأخذ بها في رحاب اللغة العربية في الأقل ، لأن أحداً لا يدرك أي فرق بين نصوص هذه اللغة قبل الاسلام ونصوصها في العصور المتعاقبة حتى أيامنا هذه ، اذ أن اللغة العربية من اللغات النادرة التي تحتفظ بسننها في صياغة المفردات وتحرير المدلولات وبناء الجمل من غير أن يؤثر فيها هذا العامل أو ذاك مادامت هي اللغة الفصيحة التي جرت بها شواهد الأدب الأصيل وآي الذكر الحكيم • واذن فقد تكون هذه النتيجة التي بناها على مقولات أوربية تتبادر الى التعقل والصحة اذا كانت تختص باللغات الأوربية الحديثة في تاريخ نشأتها والمستسلمة لعوامل التبدل بين آونة وأخرى ، والى جانب هذا فان النصوص التي أوردها صاحبنا لشعراء من عصر ما قبل الاسلام ليست بريئة من وسائل البيان في تصوير مضامينها كما يزعم : من هذه النصوص قول النابغة : —

(٣٣) المصدر السابق ٢٦ — ٢٧ •

يقولون حصن ثم تأبى نفوسهم
وكيف بحصن ، والجبال جنوح ؟
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل
نجوم السماء ، والأديم صحيح ؟
فعما قليل .. ثم آب نعيه
فظل نديّ الحي وهو ينوح !

فالبحت البلاغي العربي يرى في هذه الأبيات تشبيهاً ضمناً أتخذه الشاعر وسيلة لتصوير تحامل القوم على أنفسهم صبراً واصطباراً غير مصدقين موت حصن وموقنين أنه حي لم تسترقه يد المنون فشبه ضمناً بالحصن من خصال تمسك ما حوله في قومه من هدوء وطمأنينة بما يمسك مظاهر الطبيعة من استقرار وانتظام .

وعندما تيقن القوم من وفاة حصن وجاشت نفوسهم أسى وحزناً صورهم على هيئة ندي الحي الذي ينوح .

اذن فهذا النص الشعري الجاهلي الذي يتوغل في أعماق التاريخ بعيداً عنا بنيف وستة عشر قرناً يرسم الصور الفنية بأساليب البيان العربي ، وعليه فإن صورته الفنية ومع هذا فإن الدكتور البطل اذا كان غير متمرس بالبحث البلاغي العربي وغير متقن لقواعده فهو لا يستطيع أن يقنع أحداً بأن لغة هذا النص فطرية ترجع الى عهد الطفولة الانسانية ، لأن هذه اللغة تكاد تكون لغتنا في هذه الأيام من شتى جوانبها المعجمية والنحوية والبلاغية .

تقليده النقد الأوربي في بيان طبيعة الصورة ووظيفتها : —

يصر الدكتور البطل على جدة مفهومه للصورة فيلتمس مصادره ومنابعه قائلاً : « يطول بنا الأمر لو رحنا نتتبع المنابع التي شاركت في تكوين مفهوم « الصورة الفنية » في شكله الجديد ، ما بين علم النفس ، والاستيقا ،

والدراسات الأدبية والنقدية التي تعتمد عليها بدرجة أو بأخرى ، والظلال الخاصة التي تلقيها فلسفات المدارس الأدبية على هذا المصطلح» (٣٤) .
وواضح من هذا ان الرجل لا يلتفت الى البلاغة العربية بقليل أو بكثير ملتصقاً بمفهوم الصورة ، وانما ينصرف كل الانصراف عنها ويجشم نفسه ويسلم قلمه الى العلوم والمدارس النقدية الأوروبية ويسمعنا ما أنتهت اليه هذه المدارس وتلك العلوم بشأن مصطلح الصورة .

ومن هنا فهو يسرد ما تلقفه قلمه قائلاً : « فالبرناسية التي قامت على أنقاض الرومانتيكية ، وتمثل مذهب الواقعية الطبيعية في الشعر — لاتعترف الا بالصور المرئية المجسمة ، أو ما يسمى بالبلاستيكية ، التي تسجل مظاهر الصور الكلية للأشياء بعيداً عن نطاق الذات الفردية .

وهذه عودة لنظرية محاكاة الطبيعة ، وللروح الكلاسيكية التي ثارت عليها الرومانتيكية . والرمزية وان كانت ترى البدء من الأشياء المادية ، الا أنها لاتقف عند حدودها كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان الى أثرها في أعماق النفس أو « اللاشعور » ولكي يمكنهم اخراج مافي هذا المنبع العميق اخراجاً دقيقاً ، أبتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير ، كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات وهو ما يسمى بتراسل الحواس ، وتتعمد اشاعة الغموض ، فتؤدي الظلال دورها الى جانب الضوء ، في الصورة .
أما السرياليون فقد حفلوا بالصورة بوصفها العنصر الجوهرى للشعر ، وجعلوها فيضاً يتلقاه الشاعر نابعاً من وجدانه فعليه أن يستسلم لتلقيها أكثر مما يحاول التدخل في خلقها بفكره الواعي ، لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل ، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه .
ولقد جاء (سارتر) بنظرية الوجوديين المتكاملة في الخيال ، ويفرق فيها بين طبيعة الصورة التي يتلقاها الادراك عن العالم الحسي ، والصورة التي يخلقها

(٣٤) الصورة في الشعر العربي ص ٢٧ .

الخيال ، وهي المقصودة في العمل الفني فهي عمل تركيبى ، يقوم الخيال ببناءها مما خلفه الإدراك من خبرات ، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجى معدوماً أو في حكم المعدوم ، فالخيال يلغى وجود ما حصله الإدراك ، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلاً من وجوده المادى ، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية لا في الوجود المادى ، لأن الواقع لاجمال فيه « (٣٥) »

لا يفكر الدكتور البطل — بتبئته أراء هذه المدارس النقدية الأوربية — في تقويمها وتحليلها ، وكأننا به يراها مسلمات ترتفع قدراً عن ذلك وتسمو منزلة في الدنو منها •

وربما لا يكون الرجل كذلك أو قل أنه يحرص على ألا يكون كذلك ، ومن هنا فهو يعلن عن أنه لا يرى جدوى في تتبع مفهوم الصورة الفنية لدى هاتيك المدارس بل يرى الجدوى في بيان طبيعتها ووظيفتها •

وهو في هذا البيان يستمد منهجه ونظراته من النزعات الأوربية المعاصرة في فهم النفس البشرية ، فيشير الى أن الدراسات الأدبية في تكوين المفهوم الحديث لمصطلح الصورة الفنية قد تأثرت بالدراسات النفسية التي فتح « فرويد » أفاقها بمباحثه عن العقل الباطن ، ذلك المنبع الذي جعله السرياليون مصدر فيض صورهم الشعرية • ويعدّ تحديده : « الصور الشعرية رمز مصدره اللاشعور » انعطافاً مهماً في فهمها ، أضيف اليه فيما بعد ، فكرة يونج عن النماذج العليا فتوجه اهتمام الدارسين نحو التشكيل اللغوي للصور ومنابعها الموغلة في أعماق الميراث الحضارى للذهن الانساني •

وفي ضوء هذا يبين الدكتور البطل ان هناك اتجاهين للكشف عن طبيعة الصورة الفنية وتحديد وظيفتها في النص الأدبي :

يتجه أولهما اتجاهاً سلوكياً يهتم بالصور الذهنية من حيث هي نتيجة

(٣٥) المصدر السابق ص ٢٨ •

لعمل الذهن الانساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له ، ويصنف هذا الاتجاه الصورة بحسب مادتها على صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية ، فهي تشكيلات مستمدة من عمل الحواس الخمس ، ويضاف اليها الصور الحركية والعضوية وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب اليها ، وقد تشترك اكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة •

ويتجه ثانيهما أتجاهاً رمزياً ويرى الصورة بأعتبارها تجسد رؤية رمزية ، ويهتم منها بالأنماط المكررة ، التي سميت بعناقيد الصور • يجسد الدكتور البطل في هذا الاتجاه أساساً ما وراء هذه الصورة الرمزية من أصول نعت منها ، مع ملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير^(٣٦) ، ثم يختار هذا المنهج أساساً لدراسته كما سنرى •

أن أختياره هذا ضرب من التقليد المحض للنقد الأدبي الأوربي في بعض منعطفاته الحادة التي تميل الى الفرض وتتجنب المعقول ، وهو في هذا يتحاشى التراث البلاغي العربي ان لم يكن يجهله كل الجهل ، ذلك لأن هذا التراث قد ضم بين دفتيه هذين الأتجاهين في شمول واتساع يلمس المنهج الموازن بين يديه سبق هذا التراث في الكشف عن طبيعة هذه الصورة الفنية ووظيفتها في الأدب •

حقاً أن هذا التراث لم يعتمد على المصطلحات التي أدارها الدكتور البطل ملخصاً آراء القائلين بدينك الأتجاهين ، وهذا أمر طبعي ، ذلك لأن علماء البلاغة العربية يختلفون عن هؤلاء القائلين لغة وثقافة وعقلية •

وأياً كان فمنهجنا الموازن في هذا البحث يقتضي أن نقدم فهم التراث البلاغي العربي في هذا المجال ، واذن فكيف ترسخ هذا الفهم وأمتدت سبل بحثه ؟ •

(٣٦) راجع المصدر السابق ٢٨ - ٢٩ •

سعه المبحث البلاغي العربي في دراسة طبيعة الصورة الفنية : —
يدرس التراث البلاغي العربي الصورة الفنية في ميدان التطبيق من حيث
وسائل رسمها وأدوات بناء طبيعتها وطرق تحقيق أهدافها ، ويأتي التشبيه
أساساً لتلك الوسائل والأدوات والطرق ، ذلك لأن سائر موضوعات البيان
من مجاز واستعارة وكناية تنبني عليه وتتفرع عنه •

ان مبحث التشبيه متسع — كما سنرى — في التراث البلاغي العربي ،
ومما يعنينا منه للموازنة بينه وبين ذينك الاتجاهين طرفاه المشبه والمشبه به •
لقد قسم البلاغيون العرب طرفي التشبيه اكتساباً ومادة على أربعة
أضرب : —

الأول : التشبيه الذي يكون فيه المشبه والمشبه به حسيين ، والمراد
بالحسي ما يدرك هو أو مادته باحدى الحواس الخمس الظاهرة وهي : البصر
والسمع والشم والذوق واللمس •

الثاني : التشبيه الذي يستوي فيه الطرفان عقليين ، والمقصود بالعقلي
ما لا يدرك واحد منهما بالحس بل بالعقل •

الثالث : التشبيه الذي كان فيه المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً •
الرابع : التشبيه الذي كان فيه المشبه محسوساً والمشبه به معقولاً^(٣٧)
والى جانب هذه الأضرب ثبته أولئك البلاغيون على لوئين آخرين من التشبيه :
اولهما : التشبيه الخيالي كقول الشاعر : —
وكان محمر الشقيق اذا

تَصَوَّبَ أو تصعد

اعلامٌ ياقوت نُشِيرُ

نَ على رماح من زبرجد

(٣٧) راجع الايضاح ص ٢١٩ •

وثانيهما : التشبيه الوهمي وهو ما ليس مدركاً بشيء من الحواس الخمس الظاهرة ، مع أنه لو أدرك لم يدرك إلا بها^(٣٨) كقول امرئ القيس : —

أَيَقْتَلْنِي وَالْمَشْرِفِي مَضَاجِعِي

ومسنونة " زرق " كأنياب أغوال

وكذا ما يدرك بالوجدان كاللذة ، والألم والشبع والجوع •

وقد فرق البلاغيون العرب بين التشبيه الخيالي والتشبيه الوهمي فقال العلوي : « والتفرقة بين الأمور الخيالية والأمور الموهومة هو أن الخيال أكثر ما يكون في الأمور المحسوسة ، فأما الأمور الوهمية فانما تكون في المحسوس ، وغير المحسوس مما يكون حاصلًا في الوهم وداخلياً فيه »^(٣٩) •

وعلى هذا الأساس كان التشبيه الخيالي هو المعلوم الذي بني مجتمعاً من عدة أشياء ، كل واحد منها يدرك بالحواس ، ويتوفر في الوجود وأن صورته قد نسجها الخيال •

محمر الشقيق في الشاهد السابق — تلتقيها العين في الطبيعة وهو ورد أحمر مبقع بنقط سود ، أما حالته في التصوُّب والتصعد فقد رسمها الخيال وأوجد لها هيئة متخيلة ، وكذلك أعلام الياقوت وبساط الزبرجد يقع عليهما الإنسان متفرقين في الحياة اليومية • بيد أن جمعهما في صورة ، وتأليف هذه الصورة مع محمر الشقيق متصوِّباً ومتصعداً في طرفي تشبيه حدث لغوي وعملية تخيلية تحقّقاً بخيال الشاعر •

أما التشبيه الوهمي فهو ما يأتلف طرفاه أو أحدهما مما لا وجود له ولا لأجزائه كلها أو بعضها في الوجود المحسوس ولو وجد لكان مدركاً بإحدى الحواس ، فأنياب الأغوال في بيت امرئ القيس لا وجود لها في نظر الإنسان

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٢٠ •

(٣٩) الطراز ص ٢٧٣ وراجع فنون بلاغية ص ٤٠ •

وقد جعلها الشاعر مشبهاً به السهام الزرق توهما •
الواضح من مبحث التشبيه هذا الذي حرصنا على عرضه وبيانه بلغة
علمائنا الاسلاف ومصطلحاتهم : انه يتسع كل الاتساع قياساً الى الاتجاهين
الذين اختارهما الدكتور البطل بضاعة النقد الأدبي الأوربي وثبتهما ملجأين
يجد في أكنافهما الجدة والابداع في دراسة الصورة الفنية ، وآية ذلك ان
ماسماه اتجاهاً ذهنياً لم يؤدّ الا الى الصور التي ترسهما الحواس الخمس
منفردة أو مجتمعة •

أما بحث التشبيه العربي فقد تجاوز الحواس الخمس ولم ينتهِ لدى
حدودها وانما تجاوزها الى العقل والوجدان والخيال والوهم • وعليه فان
النوافذ التي تتسرب منها مادة الصورة الفنية في الدراسات البلاغية العربية
الى كيان الأديب تتشعب وتتوسع الى مدى لم تحصره العلوم المعاصرة سواء
أكانت علوماً نفسية وشعورية ووجدانية أم كانت علوماً حيوية وجسمانية ،
كما أن صياغة هذه المواد وبنائها تتشكل بوساطة العمليات العقلية والخيالية
والوهمية ولا تقتصر على العملية الذهنية كما كان الشأن فيما اختاره الدكتور
علي البطل لنفسه •

انواع الصور بين مذهب ابن طباطبا العلوي واتجاهين من النقد الأوربي :
وتتجلى هذه الحقائق التي يؤدي عنها المنهج الموازن في دراسات بلاغية
نهض بها هذا العالم البلاغي أو ذاك : من هذه الدراسات ما قدمه لنا ابن
طباطبا العلوي المتوفى سنة (٣٢٢ هـ) الذي أنفرد في مبحث التشبيه بأراء
ظن بها الزمان على أيا منا هذه • فهو يتحدث عن المصادر التي أستقى منها
الشعراء العرب قبل الاسلام مضامين صورهم الفنية قائلاً : —

(وأعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم
ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها) (٤٠) فهاهنا ثلاثة

(٤٠) عيار الشعر ص ١٠ •

مصادر ينص عليها ابن طباطبا العلوي لما أسلفنا :-

أولها : معرفة العرب ، ومصطلح المعرفة يفيض في مساحته ويمتد في أفاقه ليشمل كل ما ينتهي اليه الناس من علوم وخبرةٍ منقولة ومعقولة محسوسة ومستنبطة مكتسبة وموروثة .

وثانيها : ما أدركه عيان العرب ، وهذا الإدراك في اتساعه يلتقط المحسوس في الوبر والمدر وفي الزمان وتقلب الأحوال .

وثالثها : تجارب العرب ، والتجارب في اطلاقها تمتد الى ماتناولت عليه الدهور جيلاً اثر جيل ووصلت من السلف الى الخلف بوساطة الرواية والترسخ في العادات والتقاليد والطباع .

ولعلنا لانضرب في تحليل هذه المصطلحات شططاً ولا نحملها مالا تحتل تأولاً وتمحلاً اذا ما نبهنا الى أن الرجل أجمل تلك المضامين بالوقوف مع التشبيه خاصة وقرر قائلاً : (فضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحششها ، الى ما في طبائعها وأنفسها) (٤١) .

فاذا كان مصطلح العيان ومصطلح الحس ينزويان في المشاهدات والمسموعات والمذوقات واللموسات والمشومات ، ألا يتسع مصطلح الطبائع والأنفس لما ينأى بعداً في الوعي وفي اللاوعي ؟ ! .

قد تختلف الاجابة عن هذا التساؤل من باحث الى باحث ، أما نحن فنرى ان مصطلحات صاحبنا العلوي تنبهنا الى أن التراث العربي غني بما يثير فينا الرغبة في التأمل ويدفعنا الى التدبر ، فنقرر مطمئنين : ان شأن هذا التراث لم يكن كما يتوهم من لم يدرسه وانما كان صلة خصبة لا بد من ان تتواصل معها ونحن على مفترق طرق بين هذا التواصل والعزوف والتسول على أعتاب مالا يمت الينا فكراً ومنهجاً وغاية .

ومما يدعونا الى هذا كله أن العلوي أستفاض في الحديث عما يجمع بين

(٤١) المصدر السابق نفسه ص ١١ .

المشبه والمشبّه به ، فإذا هما متشابهان ومتقاربان في التشابه فيتفقان معنى وصورة أو يختلفان صورة ويتقاربان معنى أو يتفقان معنى ويختلفان صورة أو يشامم هذا وذلك أو يلتقيان مجازاً لا حقيقة^(٤٢) .

وفي ميدان التطبيق استقرى الرجل أوجه الشبه قائلًا : (والتشبيهات على ضروب مختلفة ، فمنها : تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة ، وبطؤا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لوناً ، ومنها تشبيهه به صوتاً . وربما أمتزجت هذه المعاني بعضها ببعض)^(٤٣)

يلتقط المنهج الموازن من هذا الاستقراء مصطلحات : (الصورة والهيئة والحركة وأمتزاج المعاني بعضها ببعض) التي تجسد أساليب صياغة الصور الفنية في التشبيه العربي ويتساءل قائلًا : ألا تتسع مدلولات هذه المصطلحات التراثية كتفاً لكثف مع المصطلحات التي ترجمها الدكتور البطل من النقد الأدبي الأوربي فيما اختاره ، وهي مصطلحات : (الصور الحركية والعضوية والصور المتكاملة وعناقيد الصور) ؟ ! .

أما نحن فنرى تلك المصطلحات التراثية العربية تتسع مدلولات وتتنوع ألواناً وتفيض أشكالاً بالموازنة الى المصطلحات الأوربية تلك المترجمة ، ناهيك عما جرت به تلك المصطلحات وضوحاً في الدلالة ودنواً من الفهم وتلاصقاً للذوق ، في حين لانكاد نتبين مقاصد الدكتور البطل مما أستفاض به .

نظرته الأوربية الى ميلاد الفن :-

وربما كان يكفينا غنى عن هذا العناء لو لم يسحب صاحبنا ما اختاره من ذينك الاتجاهين الأوربيين على دراسة الصورة الفنية في الشعر العربي الموروث

(٤٢) راجع المصدر السابق ص ١١ .

(٤٣) المصدر السابق ص ١٧ .

بيد أنه مسك بتلابيب هذا الشعر وأدخله فيما ينأى عنه بنيفٍ وأحد عشر قرناً من الزمان وما يتغرب عليه بيئة وفكراً وذوقاً •

وأياً كان فإن الدكتور البطل يبدو خالي الذهن من هذه المشكلات العلمية والفنية والقومية التي حملتنا على تلك الموازنة ، ومن هنا فهو يمضي في بحثه مؤكداً ان (مصدر جمال الصورة لا يكون بما فيها من المجاز ، وانما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب ، يقول جان بارتليمي : —

« ان الصورة — كمبدأ — هي مصدر جمال الصورة ، فكلمة Farma التي ترجمتها الصورة — في اللاتينية — تعني الجمال » ، وان لم تكن اللفظة في العربية تحمل في ثناياها ظلالاً من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية (٤٤) •

ويقين ان هذا الكلام ضرب من العجب ولون من الألغاز ، اذ كيف تفسر جمال الصورة بالصورة نفسها ؟ أو ما يذكرنا هذا الكلام بمفسر الماء بعد لأي الماء ؟ ! ثم ان هذه المفارقة المفتعلة بين مدلول كلمة فارما اللاتينية وكلمة الصورة العربية هل تستقيم في العقل ويرضى به الفهم ، اذ من قال ان كلمة الصورة العربية تعني القبح ضرورة وتدل على السماجة وضعاً ؟ ! أو ما يتحدد مدلولها في الدراسات البلاغية في ضوء معايير تقرر جمالها وقبحها وتبين حسنها ورداءتها ؟ ! •

هذه أسئلة ربما لا تحتاج الى فيض من الأجوبة لاسيما أن الرجل يحدد موضوع بحثه قائلًا : (أما الصور الرمزية ، أو الأنماط المكررة من الصور ، وما وراءها من ارتباطات بالنماذج العليا في الشعائر والأساطير فهي مدار الاهتمام في هذا البحث) (٤٥) •

(٤٤) الصورة في الشعر العربي ص ٣٠ •

(٤٥) المصدر السابق ص ٣٢ •

واذن فكيف درس هذه الصور بعد أن هدم الأسس المنهجية في دراسة الصور الفنية على ذلك النحو ؟ •

يتجه صاحبنا الى النظريات الأوربية والافتراضات العلمانية التي فاضت بين يدي سلطان العلم المادي ملتزمة نشأة الدين في المجتمعات عامة وتطوره لدى الشعوب فيقرر ، قائلاً : (ولا يستطيع أن يقدر حاجة الانسان البدائي الى الدين الا من يتصور ما كان يواجهه هذا الانسان - في غيبة العلم والتفسير العلمي - من مخاطر مع كل خطوة يخطوها في محيط غير مستأنس ، بل معاد تماماً لكل امكانات الحياة • لذلك فقد بدأ الدين مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله ، فبعد كل ما كان حوله من مظاهر الطبيعة ، فبعد أن خلع عليها خياله قوى روحية فاعلة ومقدسة) (٤٦) •

وقراره هذا ليس له من سند سوى شذرات يستنسخها من أقوال باحثين أوريين من أمثال (أ - أو - جيمس) ، ثم يبنى على هذه الشذرات رأياً في ولادة الفن بين أحضان الدين وانفصاله عنه بعد ذلك •

والملاحظ أن الرجل يعمم قراره ويلف بأحكامه أمم الأرض كافة من غير تمييز تقتضيه ظروف هذه الأمة أو تلك ، ومع هذا فهو عندما يلتبس الشواهد لترسيخ قراره واساغته في الذوق يلتجئ الى الأمة اليونانية ، فيقول : (بدأ الفن ينفصل عن الدين مرة أخرى ، بعد أن تعلم في حجره السمو والتحليق ، وأكتسب خصائص ظلت عالقة به لعل أهمها الاعتقاد بالقوة السحرية للكلمة ، أو القوة الخالقة الكامنة فيها • ويمكن أن نرى هذا الانفصال في تطور كلمة دراما اليونانية كما يقول جيمس : « تطورت كلمة Drama

عن الكلمة اليونانية Dromena ، التي تعني : الأشياء التي تؤدي في العرض الشعائري فحين تحول الهيكل الى مسرح ، والاعمال المقدسة الى أشياء تمثل تحولت Dromena الى Drama وهذا التحول

(٤٦) المصدر السابق ص ٣٩ •

شديد الشبه بتحول آخر - أقرب إلينا هو تمثيلات الأسرار المسيحية في القرون الوسطى ، المأخوذة عن طقوس القداس وفي تطور الشعر عن الدين يقابلها في العهد القديم أيوب وداود ، وسليمان وأرميا صاحب المراثي وهم أنبياء شعراء ... كذلك نجد لأختاتون في مصر وصلواته للشمس شعراً راقياً (٤٧) .

فها هنا نلتقي وثبة عن الأمة اليونانية فيما لمسرحتها وشعرها من شأن بالسحر الى سواها من اسرائيلين ومصريين كما نلتقي بعد هذا اشارات خفيفة الى شياطين الشعراء والكهان عند العرب ، فاذا الأمة العربية مثل سواها من الأمم التي أسعفته كلماتها ونصوصها بمبررات حكمه العام عليها من غير أن يلتبس تفصيلاتها في القرآن الكريم الذي تحدثت سورة الكريمات عن الديانات السماوية حديثاً لا نلمس فيه ايماءة واحدة الى ذلك الحكم .

والسؤال من حقه أن يتساءل لماذا لم يتخذ الباحث سور القرآن الكريم بهذا الصدد ولم يستند إليها في مناقشة الباحثين الأوربيين الذين أستسخ شذراتهم ؟ ! .

تكمّن الاجابة عن هذا السؤال في أن الرجل ينظر الى هذه القضية الخطيرة بعين واحدة أستعارها أستعارة وأقترضها أقتراضاً ومضى في اتجاه واحد ولن يكلف نفسه عناء البحث العلمي الذي يستوجب أستقراء الاتجاهات المختلفة .

ولعل الحقيقة العلمية التي أغفلها الباحث تتبادر إلينا من آي الذكر الحكيم التي لم تنظر الى الشعر الهاماً ووحياً ، ولم تر الأنبياء شعراء ولا سيما نبي الاسلام محمد صلي الله عليه وسلم .

فساد حكمه على صور الشعر الجاهلي عن المرأة : -

يستمر الرجل على توابه من هذا الرأي الى ذاك وفي النمط ذاته فيلمم

(٤٧) الصورة في الشعر العربي ص ٤١ .

أطراف الأحاديث الأوربية عن المرأة المعبودة التي تحتفظ بسر الميلاد وسر الخصوبة ويمهد للصور التي جسدت جمالها في الشعر العربي بما ذكره نورمان بريل من (أن الاعمال الفنية اللافتة للنظر في تماثيل ما قبل التاريخ كانت تماثيل المرأة المصنوعة من الحجر الجيري وتمثل « امرأة بدينة في كل أعضائها ، لتمثل الخصوبة أو الأمومة » • ولعل الوصف المفصل الذي أتى به براندون لهذه التماثيل يعطي تصوراً أكثر وضوحاً لصور المرأة في العقيدة القديمة يقول : « تمدنا حفريات العصر الحجري بالتصور الديني لأهله ، ففي عديد من المدن وجدت تماثيل من الحجر أو العظام ، لنساء يلتفت النظر اليها شبيبان : ان الاعضاء الأثوية قد بولغ في تضخيمها • وان الوجه لا يحمل أي ملامح وتسمى هذه التماثيل « فينوسات لوسييل »^(٤٨) لا يعنى الدكتور علي البطل بالأماكن التي اكتشفت فيها هاتيك التماثيل ولا يلتفت الى هويات الأمم التي نظرت الى المرأة هذه النظرة •

ويبدو أنه كان في هذا متعجلاً ليقدر : ان التغني بالمرأة في الشعر العربي على ذلك النحو (صورة دينية ، تسربت الى الشعر القديم وتحولت الى قالب فني ، ظل الشعراء يجددون عناصرها ، ويحاولون تطوير حدودها حتى أفسدوها في نهاية الأمر)^(٤٩) •

وشواهد لا ثبات ما يقرره وتجسيده ينتقيها من ديوان امرئ القيس ويحرص على أن تعكس الشئين المذكورين في المرأة : تضخيم الأعضاء الأثوية وخلو الوجه من ملامح • وهذه الشواهد هي قول امرئ القيس في معشوقته : —

ويارب يوم ناعم قد لهوته

بمرتجة الحاذين ، ملتفة الحشا

(٤٨) المصدر السابق ص ٥٦ •

(٤٩) المصدر السابق ص ٥٨ •

برهرة كالشمس في يوم صحوها
تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى
أسيلة مستن الوشاح ، كأنما
تكسر في أوراكهـا هـابـرُ النقا
مضمخة الأردن ، سهل حديثها
لطيفة طي الكشح ، وهانة الخطا

يرفض الدكتور علي البطل بين يدي هذا الشاهد ما يراه الدكتور محمد
النويهي من أن تصوير المرأة ضخمة في الشعر العربي يمثل ذوقاً جمالياً سائداً
في عصوره كما أنه لا يلتفت الى تجسيد امرئ القيس كشح معشوقته ضامراً
وابراز خصرها ضيقاً ، وانما يبني على هاتيك الأبيات مقررأ : أن امرأ القيس
يقدم معشوقته (تمثالاً من (فينوسات لوسيل) مصوراً من كلمات • يركز
على تصوير الأعضاء الأثوية التي تؤدي وظيفة الخصوبة تاركاً الوجه بلا ملامح
محددة) (٥٠) •

ولو ذهبنا الى معلقة امرئ القيس لنستجلي منها حقيقة هذا القرار
لوجدناها تقدم لنا صورة المرأة متكاملة في خلقها : فاذا بعض أعضائها ضخمة
وبعضها الآخر مبالغ في رقتها ودقتها ، واذا وجهها ينبض بلامح متميزة •

وماذرفت عيناك الا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل
وبيضة خدر لا يرام خباؤها
تمتعت من لهو بها غير متعجل
اذا قلت هاتي نولينى تمايلت
علي هضم الكشح ريا المخلخل

(٥٠) المصدر السابق ص ٥٩ .

مهفهفةٌ بيضاءٌ غيرٌ مفاضةٍ
ترائبها مصقولةٌ كالسجنجلِ
تصدُّ وتبدي عن شتيت وتتقي
بناظرةٍ من وحشٍ وجرةٍ مطفلِ
وجيدٍ كجيدِ الرئم ليس بفاحشٍ
إذا هي نصتتهٌ ولا بمعطلِ
وفرع يزينُ المتنَّ أسودَ فاحمٍ
أثيث كقنو النخلةِ المتعشكِلِ
غدائرُهُ مستشزراتٌ الى العلا
تضلُّ العقاصُ في مثني ومُرسَلِ
وكشعٍ لطيفٍ كالجديلِ مُخصَّرِ
وساقٍ كأنبوب السقيِّ المذلِ
وتعطو برخصٍ غير شئنٍ كأنه
أساريعٌ ظبئيٌّ أو مساويكٌ اسحلِ

تقدم هذه الأبيات ملامح دقيقة لصورة امرأة لا تبدو جبلاً ولا تستوي
هضبة كما أنها لا تتمثل هيكلًا قدَّ من صخر لا تنبض فيه أسارير أو تموج
عليه ومضات انسانة سوية :

فهو يبدأ بالاشارة الى عينيها اللتين تشبهان قدحين من سهام الجزور
تذرفان الدموع سهاماً تصيب قلبه ، والعينان من غير ريب تقعان في الوجه •
اذن فكيف يبدو وجه المرأة في شعر امرئ القيس خالياً من الملامح على
الاطلاق ؟ ! •

فبعد هذا يشبهها بالبيضة في صفائها ورقتها ، وعليه فأين الضخامة
المفرطة والبدانة العامة في هذا التشبيه ؟ ! •

ثم يصف كشحيها أي جنبها بالضمور ويجسد موضع الخلخال منها

بأنه رياء ، وريّا - على قول ابي الحسن ابن كيسان - (فعلى من الريّ
انتهاء شرب العطشان قليل لكل ممتلىء من شحم ولحم ريّا والأثى رياء •
ومعنى هذا ان موضع خلايلها لا يبدو ضخماً مترهلاً على الاطلاق بل
هو متماسك في لين ونعومة وملاسة ، فينسجم مع ضمور الكشحين وضيق
الجانبين ، ومن هنا فقدھا منسجم : يضيق حيث يقتضي الجمال ويمتليء
موضع خلايله حيث يقتضي الذوق •

ويعود امرؤ القيس الى الخاصرين من محبوبته ، فيصفها بأنها مهفهفة ،
والمهفهفة : هي الحسنة الخلق ، ولا تكون مهفهفة حتى تكون مع حسن
خليقها ضامرة الخاصرة : وهي ايضاً غير مفاضة والمفاضة : المسترخية البطن •
وترائبها أي مافوق صدرها مصقول كالمرآة • واذن فاذا كانت خاصرتها مهفهفة
وكانت بطنها غير مسترخية ، فأين الضخامة من هذه المرأة فيما يتصل بالجمال
والانجاب من قوامها ؟ ! •

ويمضي امرؤ القيس في تفصيل ملامح هذه المرأة فيصورها وهي تصد
أي تعرض ، وتبدي عن شتيت أي عن ثغر شتيت • ومن روى عن أسيل
فتقديره عن خدٍ أسيل أي ليس بكز وناظرة أي بعين ناظرة تفيض بالحنان
مثل الوحش المطفل ، بوجرة وهي أسم مكان • واذن فأين الوجه الخالي من
الملامح في هذه الصورة التي تجسد الثغر أو الخد والعينين ؟ ! •
وبعد ذلك يأتي الشاعر الى جيد حبيته ويشبهه بجيد الرئسم :

وهو الطبي الابيض ، وجيد الطبي يمتاز بالتناسق وخفة الحركة ، وهو
في الأحوال كلها بعيد عن الضخامة والترهل ، ذلك لأنه اذا كان كذلك لم
تستطع أن ترفعه وتدير فيه القلائد •

وشعر هذه المرأة فاحم : أي شديد السواد كشيء يزين متناً لا يلتفت
الشاعر الى استفاضته وامتلائه ، وانما يذكره ليبرز به جمال ذلك الشعر الذي
يتوزع غدائر وذوائب ترفع مجذولة ومرسلة •

يعود امرؤ القيس الى كشح حبيبته فيصفه بأنه لطيف ، واللفظ لا يكون
الا مع شدة الضمور • وعودته الى الكشح هاهنا لتأكيد تناسقه مع ساقها الذي
يشبهه بأنبوب السقي والأنبوب : البردي ، والسقي أي المسقى ، والبردي
المسقى لا يشترط فيه الضخامة بقدر ما يلزم الامتلاء والترجرج في تماسك ورقة
ونعومة وملاسة •

وهي تتناول بنان رخص غير شن أي غير جاف أو غليظ وانما هو
ناعم ورقيق (٩١) •

ويقين أن أبيات امرئ القيس تلك لاتجسد صورة المرأة تمثالا من
تمثيل (فينوسات لوسيل) : أعضاؤها مبالغ في تضخيمها ووجهها لا يحمل
أي ملامح ، وانما تصور أعضائها سوية يرق بعضها ويدق ويمتلئ بعضها
الآخر من غير ضخامة وترهل ، وتبرز في وجهها العينين والثغر أو الخد ،
وتلتفت الى رقبتها وشعرها • وعليه فالسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : لماذا
أغفل الدكتور علي البطل أبيات امرئ القيس هذه ومثيلاتها ؟ ! •

الجواب عن هذا التساؤل - في ضوء ما قدمنا من تحليل - يؤكد
حقيقتين متلازمتين : -

اولاهما : ان الرجل يؤمن بفرضيات أجنبية ويسعى جاهداً لأقامة الدليل
عليها من الشعر العربي ، فيلتقط من هذا الشعر ما يخدم غرضه ويلبي مطلبه
ويتجاهل ما عداها وما لا يتفق معها •

وثانيتهما : أن منهجه جزئي ينفرد بالشوارد متجنباً الاستقراء والشمول
ان هاتين الحقيقتين - من غير ريب - تحملاننا على الشك في الأحكام التي
يفيض بها بحثه ، من هذه الأحكام أرجاعه تشبيه المرأة بالشمس الى ما ترسب
في نفس الشاعر العربي ووجدانه من طقوس اتخاذ المرأة معبودة ، والسؤال

(٥١) راجع شرح القصائد التسع المشهورات ١٢٨ - ١٥٠ •

الذي ينقض حكمه : يتساءل ألم يشبه الشاعر العربي الرجل بالشمس ؟ !
ألم يقرأ من ذلك قول النابغة الذبياني في النعمان بن المنذر :

فأنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يَبْدُ منهن كوكب

تنهض هذه المسألة برهاناً على صحة ما قومنا به من نهجه من أنه يلهث وراء
الفرضيات ويتجنب الاستقراء وينزوي في الجزئيات •

قصور دراسته للشعر الاسلامي في وصف المرأة : -

ويمضي الرجل على هذا المنهج ولا يتنكب عنه حين يتناول صورة المرأة
لدى شعراء صدر الاسلام والعصر الأموي ، وانما يشير الى « أن الأمر يتغير
من أساسه بظهور الدين الجديد ، اذ تبت الصلة بين الشعر والأصداة الزائلة
للتراث الديني القديم ، حين تترك هذه الأصداة مكانها من الذهن العربي ،
لهذه التعاليم الواضحة التي اكتست نظام الحياة العربي القديم نفسه ، مقيمة
دولة لا قداسة فيها الا للمعبود الواحد الذي لا يتجسد ، ولا تدانيه في قوته
الا محدود ، كل المعبودات القديمة مجتمعة •

وهكذا تفقد الصورة منبعها الأسطوري ، ولا يبقى لها الا التراث الفني
وحده ، الذي تحيفته بالمحو ، والتعير غيرة أصحاب الدين الجديد لعقيدتهم ،
وحلول القرآن الكريم نموذج أكثر كمالاً للاستخدام اللغوي الأمثل من وجهة
نظر العقيدة الجديدة • فاذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت في الشعر
الاسلامي ، فانها قد أفرغت من محتواها الديني بالطبع ، وتعاورها الشعراء
بالأنحرافات الفنية التي تتزايد كلما أوغل الزمن في تقدمه (٥٢) •

لعلنا نفهم من هذا : ان الدكتور علي البطل يؤمن بما كان للقرآن الكريم
وتعاليم الاسلام من أثر غير فكر الشاعر العربي ومخيلته من الأساس ، وكان

(٥٢) المصدر السابق ص ٩٧ - ٩٨ •

عليه بموجب هذا الايمان أن يبحث مائراً على صورة المرأة بحكم هذا التغيير ، وذلك بالرجوع الى آي الذكر الحكيم التي تناولت هذا الجانب أو ذاك من أخلاق المرأة وخلقتها ، بيد أنه لم يفعل شيئاً من هذا ، بل أكتفى بالإشارة النظرية على ذلك النحو وتمسك بأذيال صورة المرأة التي زعم أن منبعها الطقوس الدينية القديمة ، وغاية ما بادل من زعمه لم يتجاوز مذهبه في أن هذه الصورة تحولت الى قوالب فنية محضه صب فيها الشاعر نظرتة الى جمال المرأة ونسج بها صورته الفنية التي تعبر عن عاطفته تجاهها .

ان مذهب الدكتور علي البطل هذا لا يقل خطورة وغرابة عن ارجاع صورة المرأة في الشعر العربي قبل الاسلام الى الطقوس الدينية القديمة ، لأنه يبرر استمرارية هذه الصورة حاكماً عليها بالتقليد والتكرار والتبديل الجزئي . ومعنى هذا في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية : أن أية صورة فنية نقرأها لشاعر عربي في أي مكان وزمان ما هي الا قالب شكلي كان ينبض في يوم من الأيام بفكرةٍ وعاطفةٍ دينية بدائية عَفَى عليها الزمن ونسيتها الأيام . ومن هنا فان هذه الصور ليست لها قيمة فنية وشعورية وفكرية .

ان الدكتور علي البطل — الى جانب مذهبه هذا ونتائجه هذه — يبقى منكفئاً على نفسه في زاوية الفرضيات والافتقار الى الاستقراء والا فقد كان عليه أن يدرس آي الذكر الحكيم التي ورد فيها ذكر للمرأة ويوازن بين هذا الذكر وما جرى به الشعر الاسلامي والأموي من صور بهذا الشأن . ان مطلبنا هذا ضرورة منهجية وفنية وفكرية اذا ما أستجبنا له وأنجزناه . تمكنا أن ندرس ثمار التغيير الذي أحدثه القرآن الكريم وتعاليم الدين الاسلامي في المجتمع العربي فكراً وذوقاً ولغةً وصوراً فنية لدى الشعراء الذين هم فئة متنورة من هذا المجتمع يؤدون عما يلهم بمجتمعهم من تغيير وتطوير . وفي ضوء هذه الثمار نستطيع أن نحكم على الصور الفنية للمرأة بالأصالة أو التقليد وبالأبتكار أو الأتباع لما عجز به الشعر العربي قبل الاسلام من مفاهيم وتعابير عن المرأة محبوبة وأماً وزوجاً وأختاً وأبنة .

نحن نعتقد جازمين بأن القرآن الكريم قد أتى بصور فنية جديدة عن المرأة وقد درسنا^(٥٣) منبت هذه الصورة وطائفة منها كما نعتقد بأن الشعر العربي في صدر الاسلام قد خضع لهذه الصورة بشكل أو بآخر كما سنرى ، بيد أن الدكتور البطل لا يدين بهذا ولا يفكر فيه ، وعلة ذلك أنه مشغول بأقامة الحجة على صحة الفرضيات التي أدارها هذا الباحث الأوربي أو ذاك وتقليلها في أقسام كتابه التي درس فيها صورة المرأة بين المثال والواقع وصورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفني وصورة الانسان بين شؤون الحياة ، والموت والطبيعة •

وهكذا فإن الشعر العربي الذي هو ديوان العرب وعلمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه يستوي بين يدي الدكتور علي البطل خرافة دينية مباداة في جذورها وقوالب فارغة من المحتوى النابض للحياة في تطورها الذي أمتد بين أحداث زمن ناف على أربعة قرون وتنوع في احضان بيئات شملت الجزيرة العربية والعراق والشام ومصر والأندلس وسواها من حمى الاسلام ودولته •

(٥٣) راجع كتابنا من قضايا المرأة بين آيات قرآنية واتجاهات شعرية .

الفصل الثالث

الدكتور عبد القادر الرباعي وقلق منهجه في دراسة الصورة الفنية لدى
أبي تمام : -

لقد درس الدكتور نصرت عبد الرحمن والدكتور علي البطل - كما مرء
بنا - الصور الفنية في الشعر العربي على مساحةٍ أوسع لها العصر الجاهلي
وأمتد بها هذا العصر وقرنان من العهود الإسلامية فكانت أحكامهما عامة
شاملة لم تتخصص في شريحة محددة من ديوان العرب ولم تتمعن في شعر
شاعرٍ بعينه •

ويأتي الدكتور عبد القادر الرباعي في كتابه (الصورة الفنية في شعر
أبي تمام) ليتخلص من ذلك الشمول والعموم ويحقق هذا التمعن والتخصص ،
واذن فكيف جاءت نظرتة الى الصورة الفنية لدى شاعره مفهوماً نظرياً ومنهجاً
تطبيقياً ؟ •

رفضه النقد التراثي في حكمه على شعر أبي تمام : -

ينهال الدكتور عبد القادر الرباعي في الخطوة الأولى من بحثه بمعول
الرفض على الدراسات النقدية التراثية التي تناولت شعر أبي تمام وحركة
التجديد في هذا الشعر بين اطار مصطلح البديع وعمود الشعر ، فيقرر قائلاً :
(هذه المفارقة بين شعر أبي تمام ومقاييس النقد القدامى اذاً دفعتني الى أن
ألجأ للنقد الحديث أستخرج منه مقاييس غير التي طبقت على ذلك الشعر
فخرجت من هذا النقد وأنا أحمل تصوراً جديداً للشعر وللصورة فيه) (١) •

(١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ١٤ .

فباحثنا هاهنا يتخذ مقاييس النقد القدامى ظهرياً بحجة مفارقة أشتجرت بين هذه المقاييس وذلك الشعر • ويقين أن حكمه هذا غير دقيق وغير مثبت ، ذلك لأن مقاييس النقد القدامى لم تكن واحدة في تقويمها لشعر أبي تمام والنظر الى قيمته ، وانما كانت متباينة أنقسمت فيما بينها على طرفي نقيض : فاذا طرف يرضى عن شعر ابي تمام في بديعه ، واذا طرف آخر ينكر على هذا الشعر انقلاته من عمود الصياغة العربية في بناء الأساليب البيانية •

وأياً كان فالرجل يرفع اليد عن التراث النقدي العربي ويستقبل النقد الحديث ليستعير منه مفهومه عن الصورة ، وعليه فما هذا المفهوم ؟ •

غموض مفهومه عن الفن : -

يقرر الدكتور الرباعي بهذا الشأن : (ان الصورة في التصور الجديد ابنة للخيال الشعري الممتاز الذي يتألف - عند الشعراء - من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متحد منسجم) (٢) •

الواضح من هذا القرار أنه لايبين عن مفهوم الصورة بذاته وانما يربط هذا المفهوم بالخيال ، كما أنه لايجسد الخيال معلومة محددة وانما يفرقه في قوى مجهولة ، ثم يسلم الخيال الى الفن الذي يستوي مصطلحاً شاملاً غير ملموس •

اذن فالرجل لايقدم لنا مفهوماً محدداً عن التصور الجديد للصورة ، ومن هنا فانه يتبع خطى الدكتور نصرت عبد الرحمن والدكتور علي البطل فيروي لنا آراء الأوربيين عن الفن قائلاً : (الفن عموماً - كما قال سانتا بانا - نظام للقلب وللخيال في آن معاً •

وهي - في اكثر حالاتها - مظهر خارجي محدود ومحسوس جيء به في

(٢) المصدر السابق ص ١٤ .

الشعر ليعبر عن عالم من الدوافع والأفعالات لا يحد ولا يحس ، ذلك لأن الفن — كما تؤكد سوزان لانجر — ليس سوى خلق للصور التي ترمز الى المشاعر الانسانية المتلاحمة • انه اتحاد النفس الانسانية الداخلية بمظاهر الكون والطبيعة الخارجية (٣) •

ان تعريف سانتا بارنا وسوزان لانجر للفن على ذلك النحو ومحاولة حصرهما اياه لا يكادان يجيبان عن أسئلة تتلاحق مستفجرة عن كل قيد من قيود التعريف وحلقات الحصر : فاذا كان الفن نظاماً للقلب والخيال معاً فما مدلول القلب والخيال هاهنا وكيف يستوي الفن نظاماً لهما ؟ ! ، واذا كان مظهراً خارجياً محدوداً ومحسوساً يعبر عن عالم غير محسوس وغير محدود فكيف يؤدي وظيفته هذه وما أدواته ؟ ! ، واذا كان الفن خلقاً للصور التي ترمز الى المشاعر الانسانية المتلاحمة فأنى يتم هذا الخلق وفيما يتمخض ؟ ! •

تنبها هذه الاسئلة وسواها الى أن الدكتور الرباعي يسلم فكره عن منهج أستقرائي دقيق أستطاع أن يكشف في التراث النقدي العربي عن طبيعة الشعر ظاهرة تحددت معالمها في أتساع وأستقرت خصائصها في تجدد ، ويسلم قياده الى منهج غيبي كلي تشكلت ملامحه في فلسفة أفلاطون عن الكون بعوالمه الثلاثة : عالم المثل وعالم المحسوسات وعالم الفن ، ثم تحولت الى قواعد منطقية كلية وعامة في نظرات أرسطو الذي لم يجد الشعر ولم يعرفه ظاهرة مستقلة وانما أذابه في مثالية الفن الذي لا يتحقق له وجود في العقل والذهن والتصوير والحس الا اذا فرغناه وجزأناه على أضرب تنتمي اليه فرضاً وتصدر عنه وهماً : وهي الشعر والموسيقا والرقص والنحت والتصوير التي تتمايز فيما بينها من حيث الوسائل والموضوعات والغايات •

اذن فان سانتا بارنا وسوزان لانجر عندما تحدثا عن الفن نسجا على منوال أفلاطون وارسطو ، بيد أن صاحبنا الرباعي لم ينتبه الى هذه المسألة وانما

(٣) المصدر السابق ص ١٤ •

تقيلهما فتاه مع الفن وهو يريد أن يجد فيه الصورة الشعرية التي نحتاج الى مفهومها لندرس شعر أبي تمام في ضوءه : اذن ليكن الشعر فناً ولكن لا بدءاً من أن نعرف هذا الفن لنفهم الشعر الذي يذوب فيه ويفقد هو يته ظاهرة متميزة •

تقيله للمدارس الأوربية في النظر الى طبيعة الصورة الشعرية ووظيفتها :-
ومهما يكن فان صاحبنا يمضي في هذا اللون من الكليات والعموميات متحدثاً عن قيمة الصورة الفنية ووظيفتها في الشعر قائلًا : (وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الانسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعظم للحياة والوجود ، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون ، والمبنى بطريقة ايحائية مخصصة من حيث الشكل لأجل هذا تصبح الصورة واسطة الشعر التي تحقق له لغته المتميزة) (٤) •

وفي هذا الاتجاه ينسى الدكتور الرباعي ميزة الشعر العربي التي هي التعبير الواعي صناعة وأبداعاً فيستمد من المدرسة البرناسية الأوربية بشتى تفرعاتها من سريالية ورمزية ولا معقول ، فيصدر أحكاماً عن لغة الشعر للتفريق بينها وبين لغة النشر قائلًا (فلغة الشعر - كما تؤكد النظريات الشعرية الحديثة - تختلف عن لغة الفلسفة والمنطق بل تختلف عن لغة النشر أيضاً ، لأن الكلمات في الأولى لا تدل على المعنى مباشرة بل تحرك ذاتك الداخلية - بطريقة غير مباشرة - لتدركه أنت وبطريقتك الخاصة • أما الكلمات في الثانية فإشارات حرفية تدل على المقصود مباشرة وبلا ايهام •

من هنا كانت لغة البناء الشعري وستبقى لغة الخيال والأفعال والعلاقات الداخلية الموحية • ومن هنا أيضاً كانت لغة البناء الفلسفي الشعري وستبقى لغة العقل والحقيقة والعلاقات الخارجية الواضحة •

(٤) المصدر السابق ص ١٤ - ١٥ •

ولا شك بأن ايجائية اللغة الشعرية جاءت من أن هذه اللغة لا تمتلك سوى مفردات محدودة مهما كثرت وهي تريد في الوقت ذاته أن تعبر بها عن أنفعالات ودوافع لاتحد لأنها مرتبطة معاً بعلاقات داخلية لاتتضح أبعادها أو حدودها • ولهذا الارتباط بين الدوافع والأنفعالات علاقة بالجمال الفني الذي يحدثه البناء الشعري للقصائد بشكل عام أو الصورة بشكل خاص فطبيعة ذلك الجمال آتية من طبيعة التداخل والتشابك التي عليها ذلك الارتباط ، فان كان التداخل بسيطاً وذا نوعية تناسبية في علاقاته أنشأ جمالاً سهلاً بسيطاً • وان كان متشابكاً ذا طبيعة اختلاطية في علاقاته أنشأ جمالاً معقداً عسيراً^(٥) •

يتلقى الدكتور الرباعي بهذه المقتبسات النظرية ثلاث مسلمات ، فيرسخها ويتوكل عليها في تحديد طبيعة الصورة : —

اولاها : أن لغة الشعر تتباين عن لغة النثر بشتى موضوعاته ، بدعوى أن لغة الشعر هي وسيلة العاطفة والأنفعال في التعبير والتصوير وأن لغة النثر هي أداة العقل والمنطق في الافهام والتفهم •

وثانيتهما : ان خصوصية لغة الشعر المتمثلة في ايجائيتها جاءت من أن هذه اللغة لاتمتلك سوى مفردات محدودة ، فكان عليها أن تعتمد على الرمز والاشارة والاياء وغيرها لكي تجسد الأنفعالات والدوافع النفسية والشعورية •

وثالثتها : أن الجمال الفني منبعه الترابط والتداخل في بناء القصيدة معبرة بلغة مخصوصة محدودة عن أنفعالات ودوافع غير محدودة ، وان الصورة التي هي مصدر هذا الجمال تتحدد طبيعتها بين صورة سهلة بسيطة ، وصورة معقدة عسيرة •

والرجل بين يدي هذه المسلمات لايلتفت الى الدراسات النقدية والبلاغية

(٥) المصدر السابق نفسه ص ١٥ .

العربية التي تصدت منذ أواخر القرن الثاني للهجرة للغة الشعر وتتبع ما يميزها عن لغة النثر .

بين التراث العربي والنقد الأوربي في دراسة لغة الشعر : -

فالمعروف ان سيويه المتوفى سنة (١٨٠ هـ) قد أستهل هاتيك الدراسات فيما وصل اليها ورأى (أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في الكلام من صرف مالا ينصرف ... وحذف مالا يحذف)^(٦) .

ولعل سيويه يشير هاهنا الى مسائل نحوية مقررة يجوز للشاعر ان يعدوها وينفلت منها في لغته تحقيقاً لتواعد الوزن وضوابط القافية ، وهو - على أية حال - قد فتح باباً للضرائر اللغوية التي تجوز للشاعر ولا تجوز للناس . وهذه الضرائر بجماليتها تتعلق بموسيقا الشعر وإيقاعه ، مما نرانا نزع من ان لغة الشعر تميزت عن لغة النثر في الدراسات البلاغية والنقدية العربية بما تمتلكها من خصائص صوتية هي ثمرة العاطفة والانفعال ووسيلتهما في التعبير والتصوير .

لقد أتته ابن رشيق القيرواني المتوفى سنة (٤٥٦ هـ) الى هذه الخصائص وفتح أمامها أبواباً أخرى فقال : (للشعراء ألفاظ معروفة ، وامثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها ... والفلسفة وجرء الأخبار باب آخر غير الشعر ، فان وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولا يجب أن يُجعلاً نُصَبَ العين فيكونا متكئاً واستراحة ، وانما الشعر ما أطرب ، وهزّ النفوس وحرّك الطباع)^(٧) .

فابن رشيق القيرواني يقرر ثلاث خصائص أخرى للتمييز بين الشعر والنثر : -

(٦) الكتاب سيويه ٢٦/١ .

(٧) العمدة : ج ١ / ١٢٨ .

اولاها : ادارة ألفاظ معروفة ، وامثلة مألوفة ليس للشاعر أن يتجاوزها الى ما سماه الألفاظ الكتابية ونص على أن هذه الألفاظ قد أصطلح عليها الكتاب وأوماً الى أن فيها كلمة أعجية .

وفي رأينا أن هذه الخاصة للغة الشعر في نظر أبـن رشيق القيرواني لا تقتضي محدودية ألفاظ لغة الشعر العربي وأمـثلتها وانما تقتضي تجنبها للمصطلحات العلمية والادارية التي لم تنج من العجمة لهذا السبب أو ذاك .
وثانيتهما : ابتعاد الشعر موضوعاً ومضموناً عن الفلسفة والأخبار وتجنب هذين المجالين قدر المستطاع ، وفي ملاحظتنا أن الرجل في تحرير هذه الخاصة يريد للشعر العربي أن يبقى ذاتياً في مادته ينطق عن التجربة الخاصة ويصور القضايا الشخصية متحاشياً ما هو موضوعي من الأغراض لئلا يتعد فيما لغير صاحبه فكرة فلسفية وخبراً تناقلته الشفاه زمناً بعد زمن .

وثالثتها : تصور غاية الشعر وطبيعته فيما يطرب ويهزّ النفوس ويحرك الطباع .

والناقد العربي في هذه الخاصة يرسم للشعر ولغته دائرة تفيض بما يتعلق بالشعور والنفوس والطباع ، وهذه الدائرة على الرغم من اطارها المحدد تتسع لحياة الانسان في انفعالاته الغريزية ودوافعه الحيوية .

لقد أدلى ابن خلدون المتوفى سنة (٨٠٨ هـ) دلوه في هذا المضمار ، فرأى أن لسان العرب وكلامهم على فنين : فن الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى وفن النثر وهو الكلام غير الموزون .

وأشار الى أن كل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ، وأن بين هذه الفنون والمذاهب فروقاً تنتمي الى الموضوعات والأساليب والأبنية والأغراض ثم خلص الى تعريف الشعر بأنه (الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء

منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب
المخصوصة به) (٨) .

ويتضح من التفاصيل التي جرى بها حديثه عن الشعر والنثر وتطورهما
وأختلاطهما على أيدي الأعاجم : أنه قد رأى الميزة الرئيسة الشعر متجسدة في
أساليبه المبنية على أضرب البيان والإيجاز بالإضافة الى ميزته الأساسية في
التزام الوزن والقافية ووحدة الروي ؛ وإن كان قد أكد في الوقت ذاته أن
هذه الميزة لا تشكل خاصة الشعر وجوهه ، وذلك لأن من الكلام ماهو
موزون ومقفى ، بيد أنه لا يستقبله على أنه شعر بل ينظر اليه مجرد نظم وفي
ضوء هذا كله حرر ابن خلدون التشبيهات والمجازات والاستعارات مقومات
للغة الشعر تميزها عن لغة النثر المرسل والمسجع .

وعليه فإن الدراسات البلاغية والنقدية العربية التراثية قد أحاطت بلغة
الشعر وتلمست خصائصها قبل النظريات النقدية الحديثة بقرون .

وتفرض الموازنة بين هذه النظريات وتلك الدراسات فروقاً تتمثل على
نحو ما قدمنا في أن الدراسات النقدية والبلاغية العربية لم تر ألفاظ لغة الشعر
محدودة كما ترى ذلك النظريات النقدية المعاصرة ، وإنما تمشلت هذه
الألفاظ متميزة نوعاً في موسيقاها قصراً ومداً وحذفاً وذكرأ ، وفي فنيها عربية
فصيحة تتخذ سنن العربية في تطور الدلالة مجازات واستعارات لتعبر وتصور
في رحاب ذاتية الشعراء المتباينة في المشاعر والعواطف والطبائع .

وعلى هذا الأساس لم تتركه الدراسات النقدية والبلاغية العربية ألفاظ
الشعر على أن تمشخ أبنيثها وصيغها ودلالاتها بذريعة قلتها كما وعدداً ، وهي
تتصدى للتعبير عن الأنفعالات والدوافع غير المتناهية كما وغير المحصورة عدأ
كما فعلت النظريات النقدية المعاصرة .

(٨) المقدمة : ابن خلدون ٤٧٥ .

وعلى هذا الأساس أيضاً لم تصنف تلك الدراسات الصور بمقياس هذه النظريات كما سنرى .

أشكال الصورة وحكمه على التراث العربي : -

ومهما يكن فإن الدكتور عبد القادر الرباعي قد مضى في مسار النظريات النقدية المعاصرة معصوب القلم بأحكامها ، وفصل القول في الأشكال المختلفة للصورة يساير كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها وبَيِّنَ : أن بعض هذه الأشكال بسيط لا يتعدى الاشارات الساذجة أو التشابه المتناسبة الأجزاء ، وبعضها معقد شديد التعقيد كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند ايجاد علاقات بين أمور متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب وإنما تتعدى ذلك الى احداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة بل بين أمور متضادة متنافرة أيضاً^(٩) الملاحظ أن صاحبنا يدير مصطلح التشبيهات والاشارات والاستعارات في هذا الخضم النظري المتلازم الافكار والاحكام ، وقد يظن بعضنا انه يستمد هذه المصطلحات من تراثه القومي بيد أن هذا الظن لا يكاد يصير يقيناً لأن الرجل في أحسن الحالات يخلط بين التراث العربي في هذا الموضوع والنظريات النقدية الأوروبية ، وهو في خلطه هذا يضع الخصوصية التي أمتازت بها الدراسات النقدية والبلاغية العربية في النظر الى الشعر وتحليل أساليبه وتحديد أهدافه ، وآية ذلك أنه ينعت رواد هذه الدراسات من القدامى بأنه قد طغى اهتمامهم باللفظ والمعنى وضرورة توافقهما منطقياً على الصورة وأبعادها الفنية أو الجمالية في الشعر وأستطرد قائلاً : (أما الاشارات البسيطة للصورة التي نجدها عند بعض أولئك النقاد أمثال الجاحظ والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني فإنها لم تنفصل عندهم كثيراً عن معنى الشكل الأدبي العام (form)

(٩) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام ص ١٥ .

كما أنهم ظلوا محافظين على ارتباطها الوثيق بالصنعة الشكلية ذات الصلة الوثيقة بالعقل والمنطق والحقيقة أو الواقع (١٠) .

وفي هذا المنحى يصدر أحكاماً على الدراسات النقدية والبلاغية العربية من غير أن يأتزر بالنصوص والشواهد ، ويقرر : أن (أهتمام هذه الدراسات بأساليب البيان أبرز هذه الأساليب جزئية ومتفرقة وشكلية) (١١) .

ولقد مرّ بنا : أن هذه الدراسات العربية لم تكن كذلك وأن نصوصها قد بينتها متعمقة شاملة متواصلة ، وأن مالحق بها من ضميم على أيدي الباحثين المعاصرين قد أتى من أنه لم يدرسوا هذه النصوص محللين وموازنين .

ولعل الدكتور الرباعي قد أتخذ هذا الموقف في اصدار تلك الأحكام ليبرر لهائه وراء النظريات النقدية الأوربية المعاصرة ، فنعى على الباحثين القدامى أنهم قد أهتموا بالعقل والمنطق والحقيقة والواقع دارسين أساليب البيان وأشكال التعبير متناسياً أن القوم قد فعلوا ذلك لأنهم رأوا الشعر وسيلة لخدمة الرسالة وإذا لم تكن هذه الرسالة تنتمي بجذورها الى مانعى عليه من مصادرها فيماذا ينبغي أن ترتبط ؟ ! .

إنّ الدراسات الأوربية بشأن الخيال وأشكاله والعقل ومراتبه والوعي وأضرابه وما وراء الطبيعة وفوقها لما تزل نظريات تحتاج الى سندٍ من العلم والمعرفة الحقّة لتصبح مسلماتٍ يجوز أن تخضع الانسان السوي لمشرحتها ، وحتى يتحقق هذا ليس من الأنصاف أن نراها حقائق نزن بها الشعر العربي الذي يختلف عن الشعر لدى الأمم الأخرى بحكم ظروف الأمة العربية المتميزة فيما مضى وفي أيامنا هذه .

خاتمة بين المنهج القديم والمنهج المعاصر في البحث : —

وأياً كان فان الدكتور الرباعي على الرغم من موقفه ذاك ذكر أنه لا يهجر

(١٠) المصدر السابق ص ١٥ .

(١١) المصدر السابق ص ١٥ .

القديم كل الهجران ولا يأخذ بالحديث كل الأخذ وقرر قائلاً : (أن الأسلم
منهما من هضم المناهج السائدة والمناهج الجديدة بل المناهج القديمة المتروكة
أيضاً ثم أنتزع من ذلك كله منهجاً ترتضيه المادة المدروسة نفسها وليس عيباً
أن تفرض علينا هذه المادة استخدام مناهج ومصطلحات جديدة غير
السائدة) (١٢) .

والحقيقة أن مناقشته نظرياً في قراره هذا لاتجدي فتيلاً لأنه غير دقيق
فيما يقرر ، فهو بعد أن أصدر على الدراسات النقدية والبلاغية العربية القديمة
تلك الأحكام يواجهه سؤال يسأله : واذن فكيف تنتزع من هذه الدراسات
والنظريات النقدية الأوروبية منهجاً ترتضيه ومصطلحات ترتئها ؟ ! .

ان المشكلة التي لاينتبه اليها الدكتور عبد القادر الرباعي هي أن مناهج
النقد والبلاغة تتباين من أمة الى أخرى بتباين المادة الي تدرسها :
فشعر أبي تمام مثلاً مادة للبحث النقدي والبلاغي يختلف عن شعر أي شاعر
أوربي معاصر مادة للمناهج الأوروبية التي تحللها ، ومن هنا لايجوز أن نمزج
بين هذه المناهج ونتزع منها منهجاً خليطاً في أسسه غريباً في مصطلحاته .

ولا يعني هذا بطبيعة الحال أن يلتزم ناقد معاصر يدرس مادة شعرية
عربية مناهج القدامى كما هي ويدير مصطلحاتهم كما أستقرت ، بل له الحق كل
الحق أن يتبنى المنهج الذي يرتضيه بشرط ان ينتمي الى التراث جذوراً
ويستمد منه روحاً ويستوحي في رحابه مفاهيم ، ثم يسضي في مدارج الرقي
والتطور فيدرس مادته النقدية أبداعاً لا أتباعاً ، فيكون بذلك معاصراً في فكره
المتطور وذوقه المتجدد كما يكون منتمياً في فهم مايدرس والكشف عنه على
أساس خطوات نشأة مايستمد منه ويصدر عنه .

والرجل نفسه لاينكر تباين مادة البحث من عصر الى عصر ، وانما
يؤكد : ان الأساليب الشعرية تتباين بين شاعر واخر بفعل ما يسميه الاطار

(١٢) المصدر السابق ص ١٧ .

الشعري الذي تسهم في اقامته عوامل فردية مثل المزاج الخاص والموهبة وعوامل جماعية مثل الظروف الاجتماعية والسياسية ، بيد أنه ينزع في هذا المذهب منزاعاً نظرياً لأن مذهبه هذا حجة عليه ، اذ أين الشاعر الأوربي المعاصر الذي يوافق اطاره الشعري اطار شاعر عربي قديم ومعاصر ، وعوامل صياغة هذا الاطار مختلفة ان لم تكن متناقضة ؟ •

القرآن الكريم وتطور فن البديع : -

يتمسك الدكتور عبد القادر الرّباعي بمصطلح الاطار الشعري فيرى ان القوتين اللتين (تتشكلان هذا الاطار عادة هما : الخيال والوعي الفني ، فن الخيال تصدر الصور مشحونة بالأفعال والأفكار وبالوعي الفني تهذب وتنظم تنظيمًا جماليًا)^(١٣) وبعد هذا يؤكد ان البديع في الشعر العربي ثمرة لتطور الخيال والوعي الفني لدى الشعراء ، ويضرب عبيد الشعر في العصر الجاهلي من امثال زهير بن ابي سلمى وأوس بن حجر أمثلة — يجسدون هذا التطور قياساً الى امرئ القيس ومن يسمون شعراء الطبع •

وهذا الرأي في نزغته النظرية الصرفة ربما يبدو مقبولاً اذا مضى به صاحبه مقررًا : أن نزول القرآن الكريم وبزوغ فجر الاسلام بين العرب كان عاملاً فكرياً وذوقياً وحضارياً في دفع ذلك التطور البديعي ، وذلك لما نعرفه عن القرآن الكريم من خصائص جمالية وفنية فاقت بألوان بديعية مبتكرة معبرة عن موضوعات قرآنية تجاوزت الحياة المحسوسة في الدنيا الى قضايا الدين ومسايل الروح ومعضلات النفس في الحياة الأخرى ، ولكن صاحبنا يتنكب عن منطق رأيه وينسب سنة التطور وينكر مانوهنا به ويرغم قائلًا :

(واعتقد أن أحداً لا ينكر أن الاسلام الحنيف بطابعه العقلي وبمنهجه التحقيقي قد أثر في عقول الناس وفي أخيلتهم بشكل خاص • ومن الطبيعي

(١٣) المصدر السابق ص ١٨ •

أن يمتد هذا التأثير الى الشعراء . ولهذا بات الخيال أسير الحقيقة في أكثر الشعر الاسلامي (١٤) .

والدكتور الرباعي لا يدعم زعمه هذا — على عادته — بشواهد من الشعر الاسلامي محلاً ايها بالموازنة مع آي الذكر الحكيم ليرينا كيف كان الأمر ؟ واني اجهز طابع الاسلام العقلي ومنهجه التحقيقي على تطور البديع قبل نزول القرآن الكريم ؟

كما أنه — على عادته ايضاً لا يلتفت الى حركة شعر البديع دراسة وفناً في الحقبة الزمنية التي تجسدت فيها ظاهرة محسوسة كماً وعدداً : فالمعروف أن ابن المعتز المتوفى سنة (٣٩٦ هـ) الذي درس هذه الظاهرة وأقتبس لها مصطلح البديع يقول : (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله (ص) وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تليلهم وسلك سبيلهم لم يستبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فاعرب عنه ودل عليه (١٥) .

اذن فن البديع تتواصل حلقاته في بناء أساليب الأدب العربي مع تناول الأزمان وأمتداد الأيام ، وهذه سلسلة ترتقي الى مستوى البديعية التي لامراء فيها مادامت هذه الأساليب تراثاً حرص النقاد والبلاغيون العرب على أن تكون معيارية قياسية ينبغي أن يتقيلها الأدباء لعوامل دينية وقومية وعلمية معروفة . والى جانب هذه البديعية العامة نعلم أن أبا تمام نفسه كان يدين للقرآن الكريم بنزغته في الخروج على عمود الشعر العربي وابداع صورته الفنية فقد روي قديماً (١٦) ان أحداً من الظرفاء قد جاء أبا تمام بيته المشهور :

(١٤) المصدر السابق ص ١٩ .

(١٥) البديع : ص ١ .

(١٦) راجع الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان ص ٥١ .

لاتسقني ماء الملام فأنني

صب قد استعذبت ماء بكائي

فقدم له قصعة ، وقال •• اعطني قليلاً من ماء الملام • فقال له أبو تمام
لا أعطيكه حتى تأتيني بريشة من جناح الذل ، فأفجمه ، بأحاليته على قوله
تعالى « واخفض لهما جناح الذل من الرحمة » (١٧) •

فشاعرنا في هذه المحاورة يقرر : أنه لما كانت تلك الآية الكريمة قد
جسدت الذل وبعثت فيه الحياة وصورته في هيئة طائر ، فإن له الحق في أن
يجعل للملام ماءً ويخرج عما تقرره البلاغة التقليدية من قواعد جامدة تأخذ
السبيل على من يبدع في فن القول على هدى من أسلوب القرآن الكريم
ونهج آية البينات •

أقتباسه منهج بحثه من الدراسات الأوربية حول شكسبير : —

ومهما يكن فإن الدكتور الرباعي ينوه بطبيعة بحثه التخصصية ويعترف
بأن منهجه في هذا البحث قد أقتبسه من توجهه الى ما يماثله في النقد
الأوربي ، والى الدراسات التي دارت فيه حول شكسبير بالذات ، ويرى انها
أغنى الدراسات وأكثرها تنوعاً في المناهج ، ويذكر انها تنقسم الى قسمين : —

الأول : يولي مادة الموضوع للصورة — كما يقول مكينيس
macniece عناية خاصة •

والثاني : يهتم بشكل الصورة فيتجه الى الأهتمام بالطرق التي تنقل بها
والقيمة الفنية •

ينس صاحبنا في توجهه هذا ما تظاهر به من حرصه على تجنب التقليد

(١٧) سورة الاسراء الآية ٢٤ •

وأختيار المنهج الملائم لمادة بحثه ، ومن هنا يحاكي ماتلقفه من منهج دراسة شكسير ويسلم خطة بحثه الى المنهج مبيناً : أنه يقسم بحثه ايضاً على باين : الأول لدراسة مواد الصورة في شعر أبي تمام ، والثاني لدراسة بناء الصورة وشكله فنياً . وفي الباب الأول ثلاثة فصول : يتناول الأول موضوعات الصورة ، والثاني موقف الشاعر الفكري ، والثالث دراسة اللاوعي عند الشاعر وأشتمل الباب الثاني على ثلاثة فصول ايضاً دار الأول منها على البنية العينية ، فدرس الصورة من ثلاث زوايا : زاوية نفسية صنفت الصور الى مجموعات حسية واخرى عقلية ، وزاوية بلاغية بحثت توالد الأشكال البلاغية للصورة بعضها من بعض ، وزاوية فنية نظرت الى الصورة من حيث التحام النفس بالشكل البلاغي الذي تختاره ، فدرست أشكال البناء للصورة الفنية هنا ، ثم الأنواء البنائية المحتملة في هذه الأشكال .

ومدار الفصل الثاني حول البناء الكلي للقصيدة على أساس ان هذه القصيدة مجموعة من الصور العينية المتتابعة الازدواج والتساند .

وتابع الفصل الثالث دراسة هذا البناء الكلي من جهة الموسيقى الشعرية واللغة الياحائية^(١٨) .

انّ مايجسد خطأ الدكتور الرباعي في هذا التقليد لمناهج دراسة شكسير ثلاث مسائل أساسية : —

اولاها : الفصل بين المادة والشكل في الصورة الفنية وهو الفصل الذي قد يكون له مايرره في شعر شكسير ، اذ أن هذا الشعر تتسع مادته لموضوعات تاريخية واسطورية وسياسية عامة ، فتستوي ميداناً لهذا اللون أو ذاك من البحث الذي يلائم طبائع هاتيك الموضوعات كما أن شكله يأخذ قوالب متنوعة تلائم الشخصوس المتباينة التي تجري المواد على ألسنتها مجسدة

(١٨) راجع الصورة الفنية في شعر أبي تمام ٢٠ - ٢٢ .

• حالاتهم المتمايزة •

أما شعر أبي تمام فإن مادته تلتحم مع أشكالها ألتحاماً عضوياً ، لأن هذه المادة والأشكال هي نسيج متحد وسبيكة متداخلة العناصر تنبجس حديثاً ذاتياً متدفقاً عن شخص صاحبه المنفرد فيما يروي عقله وتحكي نفسه وتنفعل مشاعره لغةً مخصوصةً •

ومن هنا رأينا البحث البلاغي والنقدي العربي الأصيل لايفصل بين اللفظ والمعنى وبين المضمون والشكل ، وإنما يجريهما ضرباً من النسيج وجنساً من التصوير كما هي الحال عند الجاحظ^(١٩) ، ويبرزهما نظماً متواصلاً كما هو الشأن في مذهب عبد القاهر الجرجاني^(٢٠) •

وثانيتهما : نسيان الفرق الجوهرى بين شعر شكبير وشعر ابي تمام : فشعر شكبير هو شعر موضوعي له بناءؤه المخصوص الذي يقتضيه لونه المسرحي ، أما شعر أبي تمام فهو شعر غنائي له تركيبه المتميز الذي يجسد اللون الذاتي وعليه فإن منهج دراسة الشعر المسرحي لايمكن أن يكون منهجاً لدراسة الشعر الغنائي •

وثالثتها : اقتباس مصطلحات النقد الأوربي وترجمتها الى العربية وخلطها مع مصطلحات البحث البلاغي والنقدي العربي ، فاذا خليط غير متجانس من هذه المصطلحات تقتضي تحديد المدلولات والمقاصد التي دارت عليها وأدت عنها •

اختلاف منهجه في مضمار التطبيق : -

تتمثل هذه المسائل لنا في تفاصيل البحث واجزائه ، ومما يكشف عنها

(١٩) انظر هذا البحث ص .

(٢٠) انظر هذا البحث ص .

تطبيقاً الفصل الأول من الباب الثاني الذي عنوانه بـ (البنية العينية للصورة المفردة) •

ومصطلح العينية في هذا العنوان ترجمه صاحبنا من تعريف الناقد الأوربي (ومزات) للشعر قائلًا (الشعر يقدم لنا ماهو عيني وكلي • أو ماهو فردي وكلي • أو شيئاً عاماً وخاصاً الى حد كبير) (٢١) اذن فهذا المصطلح معناه الفردي والخاص ، والسؤال يستفسر هاهنا قائلًا : واذن فلماذا لم يستعمل السيد الباحث مصطلح (الخاص) ، وهو قريب الى الفهم لصيق بالمباحث العربية ؟ ! •

انّ الرجل يغرب ، ويصر على أن يلبس منهجه مايتوهمه جديداً ومخترعاً ويتجلى اغرابه انه يصنف الصورة الى ثلاثة أنماط : النمط النفسي والنمط البلاغي والنمط الفني •

وهو في هذا التصنيف يحتاج الى تحديد مصطلحاته واقامة الحدود الفاصلة بين هذه الانماط ، بيد أنه لا يستطيع الى ذلك سبيلاً ، لأنه يصطنع المصطلح مترجماً ويأتي أصطناعه غير دقيق لغةً ومدلولاً ، ثم يزيد هذه الحال تشويشاً وارتباكاً ما يقتبسه من أقوال النقاد الأوربيين في تفصيله بين يدي المصطلح الذي يؤدي عن النمط الذي يبحثه •

فهو في النمط النفسي مثلاً يقدم لنا مصطلح النفس الذي ليس غريباً في ظاهره فالنفس معروفة اجمالاً لكل أحد ، بيد أنه لا يرمي الى ماهو معروف من مدلوله ، وآية ذلك ما يقرره قائلًا : (ان الأساس النفسي للصورة قائم على النزوع من داخل مضطرب الى موضوع خارجي منسجم متحد • والأصل في هذا الموضوع أن يكون حسياً يمكن ادراكه باحدى الحواس) (٢٢) •

(٢١) الصورة الفنية في شعر ابي تمام ص ١٤٥ •

(٢٢) المصدر السابق ص ١٤٥ •

فأصل النفس عنده هو أحد الحواس ، وإذا كان الأمر كذلك في مفهومه
فلماذا لا يسميه النمط الحسي ؟ ! •

العلة في ذلك هي أنه يتكئ على مذاهب النقاد الأوربيين في هذه
الأمور ، وعليه فهو بعد أن بين أن الأصل في استقرار الصورة هو أحد
الحواس عاد فأنكر ذلك مستسلماً لما قرره ريتشاردز قائلاً : (ومن السفه
أن نحكم على الصورة كما نحكم على شيء حسي نراه •• ان الذي يبحث
عنه المصورون في الشعر ••• ليس هو الصور الحسية المرئية ولكن سجلات
للمنبهات • أو منبهات للأفعال) (٢٣) •

ولعلنا نلاحظ الى أي مدى تبدو آراء صاحبنا قلقة مرتبكة لا تكاد يقر
لها مدار وتستقر بها حال ، وفي النهاية يعود من حيث يدري أو لا يدري الى
البحث البلاغي العربي في كثير من الخلط والمزج ، ويتلقف من هذا البحث
البلاغي والنقدي ومصطلح الحسي ومصطلح العقلي اللذين صنف البلاغيون
على أساسهما التشبيه مقرررين أن طرفيه اما حسيان أو احدهما حسي والآخر
عقلي ثم يقول : (نضم كلا من الصور الحسية والصور العقلية في شعر
أبي تمام تحت نمط واحد موحد هو : (النمط النفسي) (٢٤) •

اذن فليس للرجل في هذا العناء غير الاغراب والتغريب وغير الضم
والتلفيق مما نراه مضطراً الى أن ينسى مصطلح النفسي عنواناً لهذا النمط
ويتفرغ الى تعريف مصطلح الحسي والعقلي قائلاً (ونعني بالصور الحسية •
الصور التي ترد في موضوعاتها الى مجالات الحياة الانسانية والحياة اليومية
والطبيعة والحيوان • أما الصور العقلية فنعني بها تلك الصور التي ترد الى
ثقافة الشاعر أو عقله المجرد) (٢٥) •

(٢٣) المصدر السابق ص ١٤٥ •

(٢٤) المصدر السابق ص ١٤٦ •

(٢٥) المصدر السابق ص ١٤٦ •

وهكذا يدخل صاحبنا في الأمور الجزئية والشكلية فيلجأ الى التعقيد والتفريع فيصوغ القواعد ويفرع الأصول ، فاذا الصور الحسية مبوبة في ضوء الحواس واذا الصور العقلية مفرعة على أساس القوى العقلية • ومنهجه في ايراد الشواهد على ما قعد وفرع جزئي محدود تقيده الحاسة التي يرد اليها الصورة ويسميتها باسمها • فهو يورد مثلاً للصورة البصرية بيتاً واحداً هو قول أبي تمام •

أوقعتَ في أبرشتويم وقائعاً

أضحكن سنَ الدين وهو حزين

ثم يشرحه بقوله : (فصورة سن الدين على حزنه كما تخيلها الشاعر تتجه نحو عين الخيال فتوقظ فيه أو في النفس شعوراً معادلاً) (٢٦) •

فأين هذا الشرح مما بشر به من منهج جديد وعدنا أن يكون عميقاً يكشف عن شخصية الشاعر وشاملاً لا يقف عند الجزئيات ؟ ! •

الحقيقة أن التطبيق غير التبشير والوعد النظري فما قدمه لنا الدكتور الرباعي هنا أقل بكثير مما تحدثت به كتب البلاغة العربية المتأخرة عن نسبة السن الى الدين وأضحاك هذه السن •

وفي النمط الثاني الذي سماه النمط البلاغي توقعنا أن يأتي حديثه واضحاً في مصطلحاته دقيقاً في تحليلاته ، فهو يختار له مصطلح البلاغة الذي ترسخ مدلوله لدينا وتوضح ، بيد أنه يرتد عن هذا المصطلح الى الأغراب والتغريب ، ويصنف صور هذا النمط الى ماهو بسيط وماهو معقد ، ثم يتدرج في تقديم الصور مسمى اياها بمصطلحات خليطة هي الصور الأشارية ، والصور التشبيهية والصور الاستعارية والصور الرمزية •

فهذه المصطلحات بعضها مستقر في البلاغة العربية مثل الصور التشبيهية

(٢٦) المصدر السابق ص ١٤٦ •

والصور الاستعارية وبعضها مترجم عن مفاهيم أوربية مثل الصور الاشارية والصور الرمزية • وهذه الظاهرة تؤكد ما ثبتناه على الرجل من أنه يخلط ما بين المصطلحات والمفاهيم العربية والأوربية غير المتجانسة ، وإلى جانب هذا نلتقيه يصنف كل نوع من تلك الصور الى فروع ، فيزيد الأمر اختلاطاً وأرتباكاً • فهو مثلاً يقسم الصور الاشارية على ثلاثة أضرب هي (الوصف والكناية والمجاز المرسل) (٢٧) •

فنحن نعلم في هذا التقسيم ان مصطلح الوصف لم تعرفه البلاغة العربية في علم البيان ، وان مصطلح المجاز المرسل موضوعاً من موضوعات البيان يتقدم على مصطلح الكناية وتقوم بينه وبين هذا المصطلح فروق من حيث اللغة والمدلول •

وأياً كان فبحثه لكل نوع من هذه الأنواع لا يتجاوز تعريفه وضرب شاهد أو شاهدين له وتقديم شرح ساذج لموضع الاستشهاد وتظهر هذه الحقيقة في حديثه عن الكناية قائلاً : (وأما الكناية فهي عبارة صورة عرضية ومباشرة تشير الى معنى غير معناها الأصلي • مثال ذلك قوله : —

والى جناب أبي المغيث تراهفت°

خَوْصُ العيونِ موثرُ الأعضاءِ

وقوله : —

وَرُحْبُ صدرٍ لو أن الأرضَ واسعة°

كوسعةٍ لم يضقُ عن أهلها بلدُ

ان في كل من العبارتين « خوص العيون » و « موثر الأعضاء » صورة للخيال التي أرهقها طول السفر • وهي صورة لا يقصد بها ذاتها لأن المدوح لا يهمه كثيراً ان يتخيل خيولاً أضناها التعب حتى غدت (خوص العيون موثر

(٢٧) المصدر السابق ص ١٦٢ •

(الأعضاء) وإنما قصد دلالتها ومثلها الصورة في البيت الثاني (ورحب صدر) أنها لم ترسم لتدل على سعة صدر الممدوح حقيقة فسعة الصدر بهذا الشكل الذي قدمته مبالغة مرفوضة لو لم يرد غير ظاهر معناها (٢٨) •

فأي جديد يترأى لنا في هذا النص مميزاً حديث صاحبه في موضوع الكناية عن حديث البلاغيين المتأخرين بهذا الشأن ؟ ! •

تؤكد الموازنة هاهنا : أن ليس للدكتور الرباعي في حديثه غير مصطلح الصورة والتخفف من اجراء البلاغيين للكناية مبينين ركن اللازم وركن الملزوم ونوع الكناية ، أما ماعدا ذلك فالرجل يعيد الى أولئك البلاغيين بضاعتهم في شيء من التعميم وتجنب الدقة •

وهكذا فإن الدكتور عبد القادر الرباعي قد ضيع القديم من الدراسة البلاغية النقدية العربية وشوّهه وترجم النظرات الأوربية وخلطها فلم تتبين طبيعة الصورة عند أبي تمام بين هذا الخلط والضياع ، وقدم لنا الدليل القاطع على أن الصورة في البيان العربي لا يمكن أن يدرسها الباحث الاعلى وفق منهج عربي أصيل رسخت أسسه البلاغية العربية بشتى اتجاهاتها ومباحثها وتلقفه التطور الذي امتد به الزمان عصراً اثر عصر •

واذن فما هذا المنهج ؟ وكيف كان شأنه مع البلاغة ؟ وانى تطورت ملامحه نظرية وتطبيقاً ؟ •

(٢٨) المصدر السابق ١٦٢ - ١٦٣ •

الباب الرابع

البيان العربي والصورة الفنية

الفصل الاول

الدراسات النظرية العربية ومفهوم الصورة

الملاحظ أن جمهور الباحثين والدارسين المعاصرين يولون الدراسات البلاغية التراثية ظهورهم ، وينفضون أيديهم منها مشفقين عليها ومتجهين الى سواها من النظرات النقدية الأوربية الخالصة والهجينة ، فنسمع منهم من يقول ان البلاغة العربية قد احترقت ونقرأ لمن يقسم هذه البلاغة على مدرسة أدبية تعوزها قواعد البحث وضوابط ترسيخ الحدود والتعريفات ومدرسة كلامية فيها جنف عن النصوص الأدبية وميل الى التعقيد والتبويب على هدى من المنطلق الجاف والتفلسف الفرضي .

ولسنا هنا في مرحلة من البحث تبيح لنا أن تنازل نظراً وجدلاً هذا الدارس وذلك الباحث من اولئك الجمهور ، لأننا قد نهضنا بما يحقق الغرض ذاته موازنين بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنظرات النقدية التي فرزت عن الفكر الأوربي أفراداً باحثين ومدارس نقدية .

واذن فماذا بعد هذا كله ؟ وأي شيء تبقى لنا في معترك البحث ؟

سعة الدراسات البلاغية العربية : -

ان الموازنات التي عقدناها فيما مضى ربما تكون قد غسلت الشوائب من العقول التي تدين لسلطان النقد الأوربي فكراً وذوقاً ووطدت الثقة في نفوس الذين يرون الاصاله معقودة للبلاغة العربية ، وعلية لابد من أن ندرس في رحاب هذه البلاغة أضرب الصور الفنية وأبنيتها في مباحث وشواهد حللتها

أقلام أسلافنا على هذا النحو أو ذاك منهجاً وبهذه الهيئة أو تلك اصطلاحاتٍ ،
ونستخلص الأسلوب العربي في تصوير الأفكار وتجسيد العواطف والمشاعر
بياناً وتبيناً •

لقد تواترت في الكتب العربية القديمة روايات تؤكد : أن العربي قد
أنفعل بالنصوص وعبر عن أنفعاله بتقديم بلاغي ونقدي ينم على فهم دقيق
لمقتضيات الحكم الفكري والذوقي : —

من هذه الروايات ما نقل من أن الوليد بن المغيرة أستمع إلى آيات من
الذكر الحكيم فقومها قائلاً : (والله لقد سمعت من محمد كلاماً ، ما هو من
كلام الأنسي ولا من كلام الجن ، وإن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن
أعلاه لمثمر ، وإن أسفله لمغدق) (١) •

فهذا التقديم يتهادى إلينا تعابير بلاغية فنية لا يعوزها أساس الموازنة
وقوة الحكم وشدة التأثير ، ولا يتعثر بعقدة التبويب المنطقي المجرد والتحجج
الفلسفي النظري •

ونلتقي في تلك الكتب أيضاً أخباراً تبين : أن الشاعر العربي كان يفهم
الشعر صوراً جمالية — ويحده بناءً فنياً ، من هذه الأخبار ما روي من أنه
(لَسَعَ عبد الرحمن بن حسان يوماً وهو صبيٌّ زنبورٌ فجاء أباهُ يكي
فقال له مالك ؟ فقال : لسعني طائرُ كأنه مُلتفٌ في بُردَيِ حَبْرَةٍ قال
حسان : قلت والله الشعر) (٢) •

فالشاعر حسان بن ثابت لم ير الشعر كلاماً ينظمه الوزن وتعقده القافية ،
وانما رآه تعبيراً فنياً أستعار الطائر للزنبور وتخيله هذا الطائر في هيئة
مايلتف في برد زهت ألوانه وتنوع نقوشه •

(١) عشاف الزمخشري ج ٤ ص ٦٤٤ •

(٢) الحبرة كناية : ضرب من ثياب اليمن ذو حمرة تضرب إلى السواد
شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري ص ٣٩ •

لقد صاغ اللسان العربي مصطلح البلاغة ومشتقاته في هذا الجو الفني وردده على ألسنة أئمة الفكر والرواية والدربة في صناعة فن القول منذ أقدم العصور ، ومما روي بهذا الشأن انه أجمع (عمرو بن الضرب العدواني وحمسة بن رافع الدوسي عند ملك من ملوك حمير ، فقال : تساءلاً حتى أسمع ماتقولان ... فقال عمرو لحمسة من أبلغ الناس ؟ ! قال : من جلى المعنى المزين^(٣) باللفظ الوجيز ، وطبق الفصل قبل التحزير)^(٤) .

فمصطلح أبلغ في هذه الحكاية يدل في ظاهر معناه على خصائص فكرية ولغوية ونفسية وفنية : يمتاز به من له فكر يفيض بالمعاني الجمّة فيجسدها في لغة موجزة مجلية من غير غموض والتباس وله من قوة النفس ما يمكنه من ادراك مقتضيات الأحوال ، فيصوغ في ضوء هذه المقتضيات تعابير في مهارة ودقة تصيب الهدف وتحقق الغرض تعبيراً وتأثيراً .

واذن فالبلاغة لا تقتصر عند هؤلاء القوم على القواعد والضوابط والجدود والتعريفات بل تتسع لأكثر من هذا وأبعد من ذاك ، وآية ذلك أيضاً ان معاوية بن ابي سفيان سأل صحار بن عياش العبدى قائلاً : (ماهذه البلاغة التي فيكم ؟ قال : شيء تجيش به صدورنا ، فتدقه على ألسنتنا ... قال معاوية : ماتعدون البلاغة فيكم ؟ قال : الايجاز . قال له : وما الايجاز ؟ قال : أن تجيب فلا تبطىء . قال معاوية : أو كذلك تقول يا صحار ؟ قال : أقلني يا أمير المؤمنين ، ألا تبطىء ولا تخطيء)^(٥) .

فصحار هاهنا يحدد الصدور مصدراً للكلام البليغ ، وينوه بالجيشان سبيلاً الى فيضه ، وينص على قذف اللسان حدثاً لا يصاله .

ولعلنا اذا ما تقيدنا بمصطلحات الرجل هذه تمكنا أن تمثل الجوانب

(٣) المزين : الفصل .

(٤) العقد الفريد ج ١ / ٢٥٦ .

(٥) البيان والتبيين ج ١ / ٩٦ .

الفنية واللغوية للبلاغة العربية : فمصطلح (الصدور) يرمي الى المشاعر والعواطف والاشغالات وسواها من قوى النفس التي تصطرع في ذات الانسان وأعماقه ، ومصطلح (الجيشان) يدل على القوة والأندفاع في تدفق وتجاوز ، ومصطلح (قذف اللسان) يبين الهيئة التي تؤدي عليها جارحة اللسان ما ينساب اليها من الأعماق .

ان حال الصدور هذه وما تمور به على اللسان مادة وصورة لاتجري في عفوية وتحلل بل تقيده قواعد اللغة السليمة الفصيحة وضوابطها التي نص عليها صغار بتعبير (ألا تخطيء) فعدم الخطأ في التعبير والتصوير يقتضي مراعاة المنطق اللغوي بشتى مقتضياته المعجمية والنحوية والاسلوبية ، فاذن البلاغة في النصف الأول من القرن الأول للهجرة هي فن وعلم .

مدلول البيان العربي : -

لقد دار مصطلح البلاغة ومرادفاته على أقلام الباحثين والمصنفين منذ هذا التاريخ ، فرسخ ابواباً وفصولاً انتهت جيلاً بعد جيل بارساء البلاغة على ثلاثة علوم : هي علم المعاني وعلم البيان وعلم البديع .

وفي رأينا أن هذه العلوم متكاثفة متداخلة لا يمكن الفصل بينها واقامة الحدود لتفريقها ، ونحن اذ نختار في هذا البحث مصطلح البيان من جسد البلاغة ونقيمه منبأً لألتماس الصور الفنية - عذرنا أن هذا المصطلح قد ضم الوسائل الرئيسة التي رسم بها الأسلوب العربي وسنن العربية الصور الفنية .

وهذا المصطلح في موضوعاته المقررة في كتب البلاغة المتأخرة تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية قد اتسع لمفهوم البلاغة ورادف مدلوله لدى دارسين قدامى^(٦) وباحثين معاصرين^(٧) ، وجرى أيضاً في خطوات ميلاده

(٦) ينظر كتاب البرهان في وجوه البيان .

(٧) ينظر كتاب البيان العربي .

الأولى على محاور فنية بالاضافة الى قواعده وضوابطه العلمية •

لقد أدار القرآن الكريم مصطلح البيان في آيات منها قوله تعالى :
(هذا بيان للناس وهدى وموعظة للمتقين) (٨) •

لقد اختلف المفسرون في تحديد مدلول مصطلح البيان في هذه الآية
الكريمة : فهو — على رأي الزمخشري (٩) — الايضاح ونقل القرطبي عن
جماعة : ان البيان هاهنا يعني القرآن (١٠) •

وذكر مصنفو كتب علوم القرآن : ان البيان اسم من اسماء القرآن
الحكيم وصفة له •

ربما يستقر هذا الخلاف على رأي ثابت اذا مالجأنا الى سياق الآية
الكريمة ، فهذا السياق يفهمنا أن الآية الكريمة تفصل جوانب القرآن الكريم :
فاذا هذا الكتاب العزيز يتصف بما يحقق الهداية والرشاد للمتقين ، وذلك بما
يمتاز به شكلاً فصيحاً معبراً ومضموناً يجري بالحكمة البالغة والموعظة
الحسنة واذ كان مصطلح البيان يتصدر الأخبار الثلاثة لاسم الإشارة هذا الذي
يشير الى القرآن الكريم مبتدئاً فلا حجة دافعة لرأينا في أنه يفتح الحديث
عن صفات القرآن الكريم التي تلتقي مجتمعة لتتوّه بما يمتاز به قولاً معجزاً
في مصدره السماوي واسلوبه الفني وتأثيره في المتلقين •

وفي آية أخرى دار مصطلح البيان على نحو لا يتعد كثيراً عن ذلك
المدلول ، وهي قوله تعالى : (الرحمن × علم القرآن × خلق الانسان × علمه
البيان) (١١) •

وتباين المفسرون في تحديد مصطلح البيان هاهنا أيضاً فقالوا : انه اسماء

(٨) ال عمران الآية ١٣٨ •

(٩) الكشف ج ١ / ٢١٨ •

(١٠) الجامع لأحكام القرآن ج ٤ / ٢١٦ •

(١١) الرحمن الآيات ١ — ٤ •

كل شيء ، واللغات كلها ، وبيان الحلال من الحرام والهدى من الضلال والكلام والفهم ، ولسان كل قوم الذي يتكلمون به ، والكتابة والخط بالقلم (١٢) .

وذكر الزمخشري أن البيان هاهنا : ما يميز الانسان عن سائر الحيوان ، وهو المنطق الفصيح المعرب عما في الضمير (١٣) .

ومما يحسم هذا الخلاف وينتهي به الى ما يشبه اليقين : ان القرآن الكريم في هذا الموضع منه لم يستعمل مصطلح اللغة واللسان والكلام والمنطق وغير ذلك من المصطلحات التي فسر بها اولئك المفسرون مدلول كلمة البيان ، ومعنى هذا أن مصطلح البيان لا يرادف هاتيك المصطلحات في معانيها ، واذن فلا بد من أن يكون له مدلول مخصوص .

وفي رأينا أن السياق يهدينا الى هذا المدلول في ضوء حديث الآية عما علم الله تعالى الانسان بعد خلقه : وهو تمكينه من التعبير عن نفسه بوساطة ملكة الكلام قدرة فطرية ينميها الكسب من المجتمع ويطورها التعلم على أيدي العلماء .

وفي الحديث النبوي الشريف دار مصطلح البيان ايضاً بما فتح له على هذا الأساس آفاقاً فنية رحبة فقد روي عنه (ص) أنه قال : (ان من البيان لسحراً ، وان من الشعر لحكمة) (١٤) فبعض البيان هاهنا قد عد من السحر ، ولما كان معنى السحر قلب الشيء في عين الانسان ، فان مدلول كلمة (البيان) اصطلاحاً في هذا الحديث الشريف هو ما يمتاز به فن القول من التأثير بمهارة اسلوبه وتلون عباراته .

وعلى أساس هذا التحليل لمصطلح البيان في القرآن الكريم والحديث

(١٢) راجع الجامع لاحكام القرآن ج ١٧ / ١٥٢ .

(١٣) الكشف ج ٤ / ٤٩ .

(١٤) النهاية في غريب الحديث والاثار ج ١ / ١٧٤ - ١٧٥ .

النبوي الشريف يسوغ لنا مذهبنا في تفصيل مباحث علم البيان على مايتسع
لفن القول مصدراً وملكات وصوراً ومضامين وآثاراً • وفي اعتقادنا أن هذا
المذهب لا تقيده مباحث علم البيان التي نوهنا بها في حدودها البلاغية المقرره
في ضيق ابان العصور المتأخرة من عمر البلاغة العربية مادام متكؤه يستند الى
النصوص البلاغية والشواهد الأدبية التي فاضت في التراث العربي من ينابيعها
الأصيلة التي لاتميل حصراً الى هذا العالم أوذاك ولا تتقيد تحليلاً بمنهج
وسواه •

واذن فما مفهوم الصور الفنية الذي نرتضيه لبحثنا في هذا المتسع من
الدراسات البلاغية العربية ؟ •

مفهومنا عن الصورة : —

ان دراستنا لمصطلح الصورة لغةً وتلمس مدلوله على أساس منهجنا
الموازن بين الدراسات البلاغية والنقدية العربية والنقد الأوربي بشأن هذه
المسألة أو تلك من المسائل المتعلقة بهذا المصطلح — تقيم مفهومنا للصورة على
أنها : ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً ، ومعقولاتٍ فهماً ،
ومتخيلاتٍ تصوراً ، وموهومات تخميناً ، وأحاسيس وجداناً ، وما الى ذلك
من الأشياء والأمور التي تفضي اليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في
الانسان وعياً ومن غير وعي •

ان الكلام الذي يمثل الصورة على هذا النحو قد يكون كلمة مفردة ،
وقد يكون جملةً مركبةً وقد يكون فقرةً ممتدة وقد يكون نصاً مؤتلفاً •

فالمتلقي حين يتلقى كلمة الحصان مثلاً — يتمثل هذا الحيوان الذي
أستقرت صورته في ذهنه على هيئة عامة ، وإذا تلقى الكلمة مقيدة بصفة كأن
تكون صفة السواد ، تمثل له الحصان أسود ، وإذا اتسعت الكلمة الموصوفة
جملة ، فقيل : (يجري الحصان الأسود) اتسعت أرجاء الصورة ، فجسدت

الحصان لحاسة البصر في لونه وهيأة حركته ، ومثلته لحاسة السمع في وقع أقدامه وصهيله وما الى ذلك من الأمور التي تحتمله صورة الحصان في جريه • وهكذا تتسع الصورة وتتلون وتتشكل لها ضلال بإيماءات كلما أنضفت كلمة الى تلك الجملة لها مخزون من المدلولات في ذاكرة المتلقي بشتى قواها التي حددتها العلوم الانسانية والعلوم النظرية والتطبيقية تحقيقاً وأفتراضاً •

واذن فلنتلقف نصاً يروي : « أن الشاعر الفارس عنتره العبسي أمتطى صهوة حصانه الأسود منتشقا حسامه ، وهاجم الأعداء ، فجندل الأبطال وتركهم طعماً للجوارح ، فدب الخوف في نفوس الأعداء وهربوا من ميدان المعركة ، ورجع بالغنائم فأمتلأت نفوس قبيلته سروراً وحقق نصراً عظيماً » • فهذا النص يرسم صورة تتعاور على لملمتها اكثر من حاسة واكثر من قوة نفسية وملكة شعورية تثيرها كلمات النص وجمله وفقراته لدى المتلقي • ان هذا المفهوم للصورة يشكل قاعدتها العامة لأن وساطة بنائها كلام جاري في المخاطبات اليومية ، أما اذا كانت هذه الوساطة كلاماً متفنناً فان الصورة تكون عندئذ فنية •

ضربان من الصور : -

ان مفهومنا هذا عن الصورة تتضح معالمه في المخاطبات اليومية والكلام الجاري على ألسنة الناس ، ويأخذ بعده البلاغي والنقدي في النصوص الأدبية التي استقريناها فأستخلصنا منها ضربين من الصور : -

اولاهما : الصور التقريرية : -

وهي الصور التي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التعابير التي نهضت برسمها من غير اللجوء الى أساليب البيان التي تقربها الى الآخرين

وتجربها في أذهانهم مثيرة ما أستقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية .

ومما يمثل طبيعة هذه الصور التقريرية ويدنيها حداً وتعريفاً قول النابغة الذبياني في المتجرده زوج النعمان^(١٥) .

سقط النصف ، ولم تترد اسقاطه

فتناولته ، وأتقتنا باليد

ففي هذا البيت صورة تنقل إلينا حال امرأة لم نشاهدها ولم نحضر المجلس الذي وقع الحدث في صخبه ، لذلك فليس لنا إلا أن تتمثل هذه الصورة بوساطة الكلمات التي رسمتها ونقلتها إلينا ، مقررّة مما نرانا متتبعين مدلولات هذه الكلمات : مجردة عما يقربها إلى أذهاننا ذكرياتٍ بشأن هذه الحالة ، وخالية من الأحاسيس التي تصورها في مخيلتنا تجارب في هذا المجال .

ومن هنا فهذه الصورة التقريرية عن حال المرأة لا تكشف لنا عن تفاصيل ، ولا تنقل إلينا أحاسيس ، وإنما تقرر أن خمار المتجرده ونصيفها قد سقط : أما كيف سقط ؟ وعن أي وجه كشف ؟ ، فهذا مالا توحى به الكلمات ولا ينبض به التعبير (سقط النصف) .

وتنقل إلينا الصورة أيضاً مقررّة أن هذه المرأة لم تتعمد ما آلت إليه ولم ترده : أما ملامحها وخلجات مشاعرها ولون وجهها واضطراب أساريرها وعتاب عينيها فهي أمور لم يلهمنا إيانا كلام الشاعر غير المتفنن . وكذلك سائر أجزاء الصورة التي تقرر أيضاً أن هذه المرأة قد تناولت خمارها بيدٍ وأحترست الحاضرين بيد .

والسؤال الذي نجعل جوابه يتساءل : عما يقرب إلينا هذه الحركة في هيئة ما يجري أمامنا من هيئات في هذا الوضع ؟ اننا لا نلتبس جواب هذا

(١٥) حاشية ديوان النابغة الذبياني ص ١٤٧ (النصيف : الخمار ، غطاء الرأس . واتقتنا : احترست منا .

السؤال في الصورة التي نطالعها في مساحة هذا البيت من القصيدة ، لأنها صورة تقريرية وان كانت قد أخذت سبيلها الى التفنن فيما تلا هذا البيت من أبيات هذه القصيدة الدالية الأخاذة .

وثانيتها : الصور الفنية : والفنية نسبة الى مصطلح الفن الذي تنازع الباحثون المعاصرون في حده وتعريفه وتباينت آراؤهم بشأن مصدره وطبيعته وأهدافه ، ولم يستقر مذهبهم في أصله ودخوله الى اللغة العربية : —

فالدكتور علي جواد الطاهر يرى : (اننا نستعمل كلمة « الفن » مصطلحاً دائراً على الألسن العربية المعاصرة وكأن اللفظة عربية الأصل ، وما هي كذلك فما عرف العرب كلمة الفن بهذا المعنى وانما هي لدينا — اليوم — ترجمة للكلمة الغربية التي صارت مصطلحاً وهي art (١٦) .

وقد ترتب على هذا الرأي وما شاعه وسار في مداره أن تبني الكثير من الباحثين العرب نظرات الأوربيين وجذورها الأغريقية في ماهية الفن ورد هذه الماهية الى النزعات المثالية والشطحات الغيبية (١٧) .

والحقيقة أن فريقاً من الباحثين الأوربيين والعرب لم ينعسوا في هذه الشطحات ولم ينساقوا وراء تلك النزعات ، فأستقبلوا الفن ظاهرة أنسانية هدفها يتعدى التنفيس عن العاطفة والانفعال ويرمي الى التأثير في الآخرين (بنوع من الاداء يتمثل تعبيراً منظماً مقصوداً) (١٨) .

وفي هذا الخضم نعود الى المعجمات العربية والدراسات البلاغية والنقدية بشأن الأدب ، فنؤكد : أن اللغة العربية لم تجهل مادة الفن ولم تقتصر الى صيغته .

(١٦) مقدمة في النقد الادبي : ص ٢٧ .

(١٧) راجع كتاب مشكلة الفن ص ١٦ — ص ١٧ .

(١٨) راجع وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ص ٢٦ .

واذا تذكرنا هنا طبيعة هذه اللغة الكريمة في تطور موادها بنية ومدلولات ، فمن حقنا أن نشير الى أن معجمات هذه اللغة سجلت لنا : الفنان (كشداد : الحمار الوحش) الذي (له فنون من العدو)^(١٩) .

اذن فكلمة الفن ومادتها قد جرت بها اللغة العربية ، وأن مدلولها في هذا الاستعمال قد حمل الينا معاني البراعة والمهارة والتنوع .

واذا تذكرنا أيضاً أن الأدب لم يبرأ في نظر علمائنا الأسلاف من هدف مقصود يحققه الوعي وتسعى اليه الارادة ، فلنا أن نعرف الفن بأنه نتاج الوعي في مهارة واتقان . وعليه فاننا حين ننسبه ونجعله صفة للصورة ونقول : الصورة الفنية ، نريد من هذا الضرب من الصور ما يمتاز بالمهارة في البناء والدقة في الصياغة عن وعي متيقظ وارادة هادفة :

فاذا اللغة بكلماتها وجملها وفقراتها تتجاوز في بناء هذه الصور التقريرية في الاداء والدلالة وتستوي صياغات متقنة تعبر وتؤثر .

وأياً كان فالشاهد الشعري الذي نميز به الصورة الفنية عن الصورة التقريرية على وفق مذهبنا هذا — هو قول امرئ القيس في نقل تجربته تحت وطأة ليل عانى منه فقال :

وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بانسواع الهموم ليلتي

فالشاعر الذي تفصله عنا مئات السنين زمناً وعصر التحولات الاجتماعية والبيئية تطوراً لا يقرر صورة ليله هذا بصورة من الألفاظ تحبس تجربته عليه ويحسر كنيهة معاناته ويمسك حال ليله بين عينيه ، وانما تفنن في التعبير فشبه ليله بموج البحر .

والمتلقي في كل زمان ومكان يعرف موج البحر في امتداد ظلامه وتعنت

(١٩) راجع لسان العرب : ج ١٧ / ص ٢٠٤ وتاج العروس ج ٩ / ص ٣٠٣ .

ويلاته وكثرة مهالكه ، لذلك فهو يحس من خلال موج البحر شيئاً غير قليل من حال ليل امرئ القيس وما كان بهذا الليل من أثر في صاحبه ، بخلاف النابغة الذبياني الذي أكتفى بصورة أدت عما رآه وشاهده ولم تتخط موقفه الى المتلقي بما يدركه فيه تشبيهاً أو غير تشبيه .

طبيعة الكلمة العربية : -

ومهما يكن فإن الكلمة العربية بطبيعة صياغتها ومسار تقلب معانيها وتطور مدلولاتها - ليست رموزاً جامدة وأصواتاً صماء : تقتصر على معناها المحدد من غير جذور تاريخية ، وتنزوي في مدلولها المقرر من غير إيماءات فكرية وشعورية ، وإنما هي نبع فائض وصدى شفاف ، لذلك ترسم - في مذهبنا - صورة فنية بطبيعتها وتستوي أداة لتجسيد الأمور المعنوية وتشخيص الموات .

وقد أدرك الأدباء هذه الخاصة في اللغة العربية فأتخذوها وسيلتهم في التعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم وأفكارهم زمناً بعد زمن ، فبنوا أساليب فنية درسها البلاغيون واللغويون والنقاد وتركوا لنا ذخيرة ينبغي أن نعود إليها ونعيد قراءتها مستنبطين منها قواعد وضوابط نقيم عليها مذهبنا المتجددة المعاصرة في دراسة فن القول وتحليله عسى أن نكشف عن جمال هذا الفن في تواصله قديماً وحديثاً وفي رسوخه وتطوره وخلوده متناً عن العجمة والأضطراب والفوضى وغيرها من المظاهر السلبية التي تسلت الى كيان العربية عن قصد أو غير قصد .

اضرب الصور الفنية وأبنيتها في البيان العربي : -

لقد هدانا تتبعنا للدراسات البلاغية والنقدية العربية وموازنتها بالنقد الأدبي الأوربي وتجردنا لتحليل النصوص العربية في شتى الأعصر والبيئات الى نتائج بشأن اضرب الصور الفنية وأبنيتها في البيان العربي نعرضها هنا

قواعد وضوابط تحليل هذا البناء وترصد أضرب صورته •
واذن فما هذه الأضرب وما عسى أن تكون أبنيتها ؟ نحن نرى أن للصورة
الفنية في البيان العربي ثلاثة أضرب أولها : الصورة الفنية المقابلة ، وثانيها :
الصورة الفنية البديلة ، وثالثها : الصورة الفنية المشخصة •
كما نرى أن لكل ضرب من هذه الأضرب بناءً مخصوصاً شيدته أسلوب
من أساليب البيان العربي ورسم معالمه •

الفصل الثاني

الصورة الفنية المقابلة

ينهض بناء الصورة الفنية المقابلة على نمط من أنماط أسلوب التشبيه وتتفرع أقسامه على وفق هذا النمط أو ذاك •

مفهوم الصورة الفنية المقابلة : -

ومصطلح الصورة المقابلة يتهادى إلينا من التعريف الشائع للتشبيه مقررًا : أنه عقد موازنة بين شيئين أو أكثر قصد اشتراكهما في صبغة ، أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم • وهذا التعريف يؤكد : أن أسلوب التشبيه يتضمن طرفين : أولهما يتمثل شيئاً أو أمراً • وثانيهما يستوي صورة تقابل الطرف الأول على أساس - صفة أو صفات مشتركة تجري الموازنة بينهما في مساحتها : من ذلك قول أبي العلاء المعري في ليلة عاش فيها تجربة وتلقى تحت خيمتها أحاسيس وأفكاراً قائلًا :

ليلتي هذه عروس من الزنج

عليها قلائد من جمان

فليلة شاعرنا تمثل تجربته الخاصة التي أراد أن يصورها وينقلها إلى المتلقين ، فوازنها بتلك العروس الزنجية ، وأتى بصورتها مقابلة ليلته تكشف عن ظلامها ونجومها بما لها من لون وهيئة ، فيدرك منها المتلقون عياناً وأحاساساً صفات ليلة الشاعر •

لقد رصد البلاغيون للتشبيه أربعة أركان : -

اولها : ركن المشبه وهو ما نسميه المصور دلالة على أن أسلوب التشبيه يصوره ويبين صفاته وحاله وما يداخله من عواطف وأحاسيس •

وثانيها : المشبه به وهو ما نطلق عليه مصطلح الصورة المقابلة لبيان أنه يتمثل قبالة المشبه صورة تقربه الى المتلقي فيما يجري عليه متمخضاً عن تجربة •
وثالثها : أداة التشبيه التي تنهض بعقد الموازنة والمقابلة بين المشبه والمشبه به •

ورابعها : وجه الشبه وهو ما يجمع بين المشبه والمشبه به من الدواعي التي أقتضت الموازنة بينهما وتجسيد هذه الموازنة في الصورة المقابلة •

الصورة المقابلة المحددة : -

ان التشبيه الذي أنبنى على هذه الأركان كلها يرسم لنا صورة مقابلة محددة تؤدي عن فكرة الأديب ومشاعره بدقة وتقيد المتلقي بتصور واضح المعالم محدد الأفق ازاء ما يتلقاه كقول الرصافي : -

نزلت تجر الى الغروب ذيولا

صفراء تشبه عاشقاً متبولاً

ففي هذا البيت تتلقى صورة مقابلة محددة للشمس التي رآها الشاعر ساعة الغروب ، فنقل الينا صورتها منحصرة في لون الصفرة التي تفيض من وجه العاشق المتبول •

ان الصورة المقابلة المحددة ترسم معالمها في مساحة ضيقة يقتضيها ذكر وجه الشبه الذي يجمع بين المشبه والمشبه به في تصور الشاعر ، ويقتضيها ورود الأداة التي تدل على طبيعة المشاركة بين المشبه والمشبه به •

وتتجلى هذه المساحة الضيقة وما أقتضاها في قول الشاعر : -

وله غرة كلونٍ وصالٍ

فوقها طرّة كلونٍ صدودٍ

فالشاعر هاهنا يقدم لنا صورتين مقابلتين محددتين بينَ فيها غرة
حببته وطرثها ، ومساحة الصورتين ضيقة لسببين : —
اولهما : ان الصفة التي تجمع بين غرة الحبيبة والوصال هي اللون
الأبيض ، وأن ما يجمع بين طرثها والصدود لا يتعدى السواد لوناً •

وثانيهما : أن ألتقاء الغرة بلون الوصال وتقابل الطرة ازاء الصدود لم
يجريا على الاطلاق ، وانما تقيدا بالأداة كاف التشبيه التي تبين لغة : أن الغرة
تدنو من لون الوصال ولا تستوي اياه ، وأن الطرة تقارب لون الصدود
ولا تتحد معه ، لذلك فان الصورة المقابلة جاءت في التشبيهين محددة مساحتها
الجامعة بينها وبين ماتصوره ضيقة لا تتعدى مقاربة اللون بياضاً وسوداً •

بين التشبيه المفصل والمجمل والصورة المقابلة المحددة والمطلقة كما : —
لقد درس البلاغيون أركان التشبيه وتتبعوها ذكراً وحذفاً في ضوء
الشواهد ، فقرروا : أن اسلوب التشبيه يقتضي ورود المشبه والمشبه به معاً في
موازنة ومقارنة ، لذلك سموا المشبه والمشبه به طرفي التشبيه • أما وجه الشبه
فأوا أنه يجوز ذكره وحذفه من التشبيه : فان ذكر وجه الشبه سموا التشبيه
تشبيهاً مفصلاً وحدوه^(١) : بأنه ما ذكر فيه وجه الشبه لفظاً أو ألفاظاً صريحة
كقول الشاعر : —

أنتَ شمس في رفعةٍ وسناء

تجتليك العيونُ شرقاً وغرباً

ففي هذا البيت ذكر الشاعر كلمة (رفعة) وكلمة (سناء) صفتين
مفردتين تجمعان بين (أنت) المشبه و (شمس) المشبه به ، ووجه شبه صريح •
وان حذف وجه الشبه أطلقوا على التشبيه مصطلح التشبيه المجمل ،
وعرفوه : بأنه التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه ولم يذكر في ألفاظ ظاهرة

(١) راجع البلاغة والتطبيق ص ٢٨٩ •

كقول البحري : —

أست ترى مدّ الفرات كأنه

جبال^(٢) شروري جئن في البحر عثو^(٢) ما

فالشاعر قد طوى هاهنا ذكر وجه الشبه بين مد الفرات وجبال شروري .
أما نحن فنفهم نمط التشبيه المفصل ونمط التشبيه المجمل على هدى
من مفهومنا بشأن الصورة عامة والصورة المقابلة خاصة : فالصورة تنقل إلينا
حال المصور وهيئته ، والصورة المقابلة تنهض بهذه العملية ازاء المشبه المصور
وقبالاته : فان ذكرت الصفة أو الصفات التي تلتقي عليها الصورة المقابلة مع
المصور فان مساحة هذه الصورة تتقيد كما وفسحة بالصفة والصفات
المذكورة والمنصوص عليها ففي قول الشاعر السابق : (أنت شمس في رفعة
وسناء) كلمة الشمس صورة مقابلة للضمير أنت الممدوح ، وكمية المساحة
وفسحتها التي تجمع بينهما مقيدة بصفتي الرفعة والسناء ، لذلك فنحن
نسمي هذا اللون من الصورة : (الصورة المقابلة المقيدة المساحة كما) .

أما اذا حذف وجه الشبه من التشبيه فان المساحة التي تجمع بين المشبه
والمشبه به مطلقة وغير مقيدة : ففي قول البحري تتمثل صورة جبال شروري
مطلقة في مساحة الصورة والهيئة كما ازاء بيان مد الفرات ، لذلك فان المتلقي
يطلق العنان لخياله وتصوره وفهمه ليمثل حال مد الفرات حجماً ولوناً وحركة^٢
وما شاء من الأحوال والهيئات مادام الشاعر لم يقيد هذه الأمور ولم يضع لها
حدوداً بذكر صفات بأعيانها .

وفي ضوء هذا التحليل نستبدل مصطلح التشبيه المفصل بتسمية الصورة
المقابلة المقيدة المساحة كما ، ونستعمل بدلاً من مصطلح التشبه المجمل
مصطلح الصورة المقابلة المطلقة المساحة كما .

(٢) شروري : جبل مطل على تبوك في شرقها ، وقيل : لبني سليم ، وقيل :
واد بالشام .

ومن الشواهد البلاغية التي توضح مفهومنا بشأن ذكر وجه الشبه وحذفه في الاتجاه ذاته قول ابي العلاء المعري : —

انت كالشمس في الضياء وان جا

وَزَتْ كَيَّوَانٌ فِي عُلُوِّ الْمَكَانِ^(٣)

ففي هذا البيت يرسم المعري قبالة ممدوحه المخاطب صورة الشمس ، ويسلم مساحة هذه الصورة ويقيد كمها بالنص على ضيائها ، فمنع بذلك المتلقي من أن يرى الممدوح المخاطب في صفات الشمس الأخرى ، وقيد مساحة رؤيته بالضياء دون الصفات الأخرى . واذن فصورة الشمس صورة مقابلة مقيدة المساحة كما . أما النابغة الذبياني فلم يرض لممدوحه هذا النمط من الصورة ، وانما أفاض في رسمه وترك للمتلقي حرية التخيل والتصور ليعبر الأزمان والبيئات متابعاً صورة الممدوح في صورة الشمس المطلقة فقال :

فانك شمس والملوك كواكب

اذا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُمْ كَوْكَبٌ

فصورة الشمس هاهنا غير مقيدة المساحة كما وانما هي مطلقة تجسد صفات هذا الكوكب العظيم عظمة ورفعة وضياء وخيراً وسلطاناً وغير ذلك من الأحوال والهيئات والايماءات التي يحسها المتلقي ويدرك بين يدي الشمس . واذن فصورة الشمس هاهنا صورة مقابلة مطلقة المساحة كما .

من التشبيه المرسل والمؤكد الى الصورة المقابلة الضيقة والمطلقة نوعاً : —
لقد مضى البلاغيون في نهجهم ذاك فأروا أن أداة التشبيه تذكر وتحذف ايضاً فان ذكرت الأداة سموا التشبيه مرسلًا كقول امرئ القيس :

(٣) كيوان : اسم زحل .

وتعطو برخص غير شثن كأنه

أساريع^(٤) ظبي أو مساويك اسحل^(٤)

ففي هذا البيت أداة التشبيه مذكورة وظاهرة وهي (كأن) .
أما إذا حذفت أداة التشبيه فسموا التشبيه تشبيهاً مؤكداً كقول الشاعر
الذي مرّ بنا •

أنت شمس في رفعة وسناء

تجتليك العيون شرقاً وغرباً

فأداة التشبيه في هذا البيت محذوفة •

لقد تتبع البلاغيون القدامى والمعاصرون بين يدي هذا التقسيم أدوات التشبيه وأنهى تتبعهم إلى أن هذه الأدوات إما أسماء وإما أفعال وإما حروف ، كما أنهى إلى رصد مواقعها وبيان مدلولات بعضها ، وجماع الأمر أن أدوات التشبيه هي ألفاظ تدل على المماثلة ، كالكاف ، وكأن ، ومثل ، وشبه وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه : كيحكى ، ويضاهي ويضارع ويمثل ، ويساوي ، ويشابه وكذا أسماء فاعلها •

والأصل في الكاف ومثل وشبه من الأسماء المضافة لما بعدها يليها المشبه به لفظاً^(٥) أو تقديرًا •

والأصل في كأن ، وشابه ، ومائل ، وما يرادفها أن يليها المشبه وكأن —
تفيد التشبيه : إذا كان خبرها جامداً نحو : كأن البحر مرآة صافية •
وقد تفيد الشك : إذا كان خبرها مشتقاً نحو : كأنك فاهم^(٦) وفي

(٤) تعطو : تتناول ، رخص : لين ، وموصفه ملاحظ وهو البنان ، شثن : غليظ الأساريع : ديدان حمر وأحدها اسروع ، ظبي : اسم وادٍ بتهامة الأسحل : شجر تتخذ منه أجود المساويك .

(٥) وقد يليها غير المشبه به إذا كان التشبيه مركباً — أي هيئة منتزعة من متعدد .

(٦) راجع جواهر البلاغة ص ٢٦٧ .

وفي ملاحظتنا : أن هذا التتبع يجدنا بشتى تفرعاته في فهم التشبيه المرسل والتشبيه المؤكد على نحو يتعلق بمفهوما للصورة المقابلة ، فأدوات التشبيه في جمهورها تدل على المشابهة في الصفات •

وعليه فإن ذكرت أداة التشبيه فذكرها يعني أن المشبه لا يلتقي المشبه به نوعاً وحقيقة في مساحة وجه الشبه ، وانما يعني أنه يدنو منه ويقاربه في الصفات فتشبيه امرئ القيس بنان حبيته بأساريع الظبي ذكراً الأداة كأن في قوله : (كأنه أساريع ظبي) يدل على أن بنان حبيته لا تطابق أساريع الظبي كل التطابق ، لذلك فنحن لا نستعمل في هذا النمط من التشبيه مصطلح التشبيه المرسل وانما نستعمل مصطلح الصورة المقابلة الضيقة المساحة نوعاً •

أما اذا حذفت الأداة فإن حذفها يعني ان المشبه هو هو المشبه به في الصفات من غير تقييد بالمشابهة والمماثلة •

فتشبيه الشاعر ممدوحه فيما مضى بقوله (أنت شمس في رفعة وسناء) يدل على أن المشبه (انت) يطابق المشبه به الشمس في صفة الرفعة والسناء كل المطابقة ، وأن مساحة وجه الشبه غير مقيدة نوعاً •

ومن هنا نستبدل مصطلح التشبيه المؤكد بمصطلح الصورة المقابلة المطلقة المساحة نوعاً •

يتضح هذان المصطلحان مدلولاً اذا ما أوردنا من الشواهد ما جرى بنمطيهما : من هذه الشواهد قول عنتره : —

كَأَنَّ رِمَاحَهُمْ أَشْطَانُ بَرْ

لَهَا فِي كُلِّ مَدْلَجَةٍ حُدُودٌ

فصورة أشطان بئر المقابلة لرماح القوم تتقيد مساحة صفاتها وهيئتها نوعاً بالأداة كأن ، فلا نفهم من هذه الصورة أنها هي صورة تلك الرماح وانما تشابهها وتقاربها وتدنو منها ، ثم نقف على نوع من التمايز بينها وبين

ما تصور ، لذلك فهذه الصورة المقابلة مقيدة المساحة نوعاً •

أما قول المتنبي : -

بَدَتْ قمرًا ومالت غُصْنُ بَانٍ

وفاحت عنبراً وَرَأَتْ غزالاً

فيقدم لنا ازاء محبوبته صوراً لا تتقيد مساحاتها نوعاً ، وانما تتمثل مطلقة في بيان حالاتها : فهي حينما تبدو في هيئتها تصورها لنا صورة القمر بالمساحة التي تبرزها صفاته جمعاء • وهي عندما تميل تصورها صورة غصن البان تصويراً مطلق المساحة على مدى صفات المشبه به التي تتبادر الى الحواس من خلال طبيعته وهي فيما تفوح تتمثل لحاسة الشم عنبراً من غير تقييد للمساحة النوعية بينما يفوح منها وما يفوح من العنبر وكذلك هيئتها عندما ترنو تصورها هيئة الغزال صورة مطلقة في حالة مخصوصة هي ارسال النظر ورنو البصر •

التشبيه البليغ وأبنية الصورة المقابلة المطلقة : -

لقد لاحظ البلاغيون أن وجه الشبه وأداة التشبيه يحذفان معاً ، فسموا هذا النمط من بناء الصلة بين المشبه والمشبّه به (التشبيه البليغ) كقول الشاعر :

عزّما تهم قُضِبُ و فيض أكفهم

سحب وبيض وجوههم أقمار

ففي هذا البيت ثلاثة تشبيهات بليغة : هي عزّما تهم قُضِبُ ، و فيض أكفهم سحب ، وبيض وجوههم أقمار •

والملاحظ أن وجه الشبه وأداة التشبيه قد حذفاً معاً من كل تشبيه جرى به قول الشاعر •

لقد علل البلاغيون السبب في تسمية هذا النمط (التشبيه البليغ) بما

يحتاجه من اعمال الفكر لتلمس ما خفي فيه من وجه الشبه^(٧) وفي مذهبنا :
ان نمط التشبيه البليغ لم يقصد الى أن يخفي وجه الشبه فيه كيما يلتمسه
المتلقي في عناء من اعمال الفكر ، وانما أنبسط بين يدي الشاعر أداة لرسم
صورة مقابلة مطلقة من أي قيد تفرضه كلمة التشبيه ويستوجه وجه الشبه •

فقول الشاعر فيما مضى يقدم لنا ثلاث صور مقابلة مطلقة لحالات
ممدوحهم قوة وكرماً ونعمة : فعزما تهم قصب من غير تقييد لما يجمع بين
العزمات والقصب ، وفيض اكفهم سحب في صورة مطلقة تجسدها السحب
بشتى نعوتها وصفاتها ، وكذلك الأقمار تأتي صورة مقابلة مطلقة لتصور بيض
وجوه الممدوحين •

لقد استقرينا أبنية نمط الصورة المقابلة المطلقة ملتسجين درجة هذا
الاطلاق ونوعيته ، فحددنا ثلاثة أساليب : —

الأول : جعل المشبه والمشبه به مبتدأً وخبراً أو ما أصله مبتدأً وخبر
على التوالي كقول الزهاوي في رثاء أخيه عبد الغني : —

وكنا غصوناً أنتَ زهرة روضها

وكنا نجوماً أنت من بينها البدرُ

فالشاعر في هذا البيت يصور نفسه وأخاه في صورة الغصون بجعله
المشبه الضمير المتصل (نا) اسماً لكان والمشبه به (غصوناً) خبراً لكان ،
والمشبه به يقابل المشبه في اطلاق نلتقيه ايضاً في قوله : (انت زهرة روضه) ،
واذ صير أخاه المشبه في الضمير أنت مبتدأً وصير زهر الروض خبراً له وقدم
هذا الخبر صورة مقابلة مطلقة •

وعلى البناء نفسه أقام الصورتين المقابلتين المطلقتين في قوله (كنا نجوماً)
(وأنت من بينها البدر) •

(٧) جواهر البلاغة ص ٢٧٠ •

ان درجة الاطلاق في هذا الأسلوب تتحدد بطبيعة العلاقة بين المبتدأ والخبر وما هو مبتدأ وخبر في الأصل وهذه العلاقة تتقرر بما تحدده الصفات المشتركة التي يعرفها المتلقي عرفاً وواقعاً وسماعاً بين المبتدأ الذي هو متحدث عنه والخبر الذي هو متحدث به •

فقول الزهاوي (كنا غصوناً) يجد المتلقي في صورة الغصون من الصفات المطلقة التي تتحقق لديه عقلاً وذوقاً على نحو يجده في الأدميين حينما تجري الموازنة بينهم وبين الغصون • ومن هنا فان درجة الاطلاق في صورة الغصون المقابلة تنقيد بطبيعة أسلوب المبتدأ والخبر أو ما هو مبتدأ وخبر في الأصل ، ومن هنا نسمي هذا الأسلوب الصورة المقابلة المطلقة اخباراً •

الثاني : بناء العلاقة بين المشبه والمشبّه به على أسلوب القصر والحصر الذي يستبعد من المشبه الصفات التي لا تتقرر للمشبّه به عرفاً وواقعاً وسماعاً ، ويجعله ملتقياً وإياه فيما يتبادر الى الذهن من صفات المشبه به ، كقول الرصافي : -

اذا ماغفّ موطنهم أناس

ولم ينوا به للعلم دورا

فان ثيابهم اكفان موتى

وليس بيوتهم الا قبورا

فالرصافي قد صور بيوت اولئك العاقين لموطنهم قبوراً على درجة قوية من اطلاق الصفات المشتركة بين هذه البيوت والقبور ، وقوة هذه الدرجة ترسخ بقصر البيوت على القبور وحصر صفاتها فيما يدركه المتلقي عقلاً وذوقاً من خصائص القبور مجسدة في صورة الموتى الذين ينزلون فيها غير منتفعين ولا نافعين ، وفيما يحيط بها من ظلام ويغمرها من غفن وجنود • وهذه الدرجة في الصورة المقابلة من الاطلاق الذي يرسمها أسلوب القصر والحصر ترتقي رسوخاً بعد أسلوب الأخبار بحكم مانعرفه لغة عن القصر

والحصر طريقاً للتخصيص في اطلاق الحدود المشتركة بين صفات المقصور والمقصور عليه ، لذلك نسمي هذا النمط من التشبيه البليغ الصورة المقابلة المطلقة حصراً وقصراً •

الثالث : صياغة المشبه والمشبه به في تركيب اضافي نلمس فيه المشبه به مضافاً والمشبه مضاف اليه كقول الشاعر : -

والريحُ تعبثُ بالعصونِ ، وقد جرى
ذهبُ الأصيل على لجين الماءِ

ففي هذا البيت تتلقى صورتين مقابلتين مطلقتين ازاء الأصيل وقبالة الماء :

اولاهما قول الشاعر (ذهب الأصيل) فصور الأصيل (ذهباً) على الاطلاق •

وثانيتهما : (لجين الماء) فصور (الماء) لجيناً من غير تقييد وقد جاء هذا اللون من التصوير الذي ترتفع فيه الحدود وتنمحي الفروق بين المشبه المصور والمشبه به الصورة من الأسلوب اللغوي الذي تقرره طبيعة العلاقة التركيبية بين المضاف والمضاف اليه ، فالمضاف تابع للمضاف اليه ، والمضاف اليه مخصص للمضاف ومندمج معه • وعليه نسمي هذا النمط من التشبيه الصورة المقابلة المطلقة اضافة •

اذن فالاطلاق في مساحة الصورة بهذه الأساليب يعني خلوص المشاركة بين المشبه والمشبه به وأتفلاتها من القيود التي تقتضيها الصياغات اللغوية ، فيمضي المتلقي مع هذا الاطلاق ليتخيل ويعقل ويتصور هذه المساحة المطلقة كما تقتضي قواه المدركة وتجربته مع الصورة المقابلة التي يتلقاها من النص وكما يحدده أسلوب بناء ما يتلقى •

فهاهو شاعر رأى أن يحقق الناس مأربهم عجالاً ، وينالوا مقاصدهم

تدافعاً ، وشاء أن يقدم لهم ما يقنعهم ، فصور أعمالهم في صورة مقابلة مطلقة
قصرأ وحصرأ قائلأ : -

فأقضوا مآربكم عجالأ انما

أعماركم سفر من الأسفار

عمر الانسان بتفاصيله وحوادثه واعماله وآماله يتصور في الحياة بصور
متباينة تؤدي الواحدة منها عن يشاء تصويرها تجربة وذوقاً : -
فاليأس يراه شبحاً ، والمرح يجسده ربيعاً ، والمتشائم يمثله صحراء ،
ومتلقي هذه الصور يفعل بها على وفق أسلوب أبنيتها اللغوية ، وهنا نشير
الى ما حللنا من هذه الأبنية التي حددتها أنماط التشبيه ونستقبل الصورة
المقابلة المطلقة قصرأ وحصرأ في هذا البيت : فاذا السفر هو هذه الصورة للعمر
بدون ثمار السنين والأيام التي تواتب فيها الانسان معمرأ ، فلا يضيع مما عاينه
شيئأ وانما يجربه كتابأ تدخره الحياة له ان خيراً فخير وان شراً فشر .

وصورة السفر في مقابلتها للأعمار مطلقة في صفاته التي نعرفه عنه
وندرکها على وفق تجربتنا بين يديه ، فالسفر صحائف والعمر خطوات ، والسفر
معلومات ، والعمر آثار شاخصة في الأذهان وفي الثمار التي يقدمها في أي مجال
من مجالات العيش ، والسفر خالد ما خلد القائمون عليه والمتنفعون به ، والعمر
متمثل بما حققه للآخرين ، والسفر ينتقل من يد الى يد ، والعمر حديث
يرويه من حضر احداثه ومن تلقى هذه الأحداث .

اذن فصورة السفر هي هي صورة العمر في هذه الصفات ، ودرجة
تحقق هذه الصفات واطلاق آفاقها يحققه أسلوب القصر والحصر الذي بنى
به الشاعر صورته المقابلة .

بين طرفي التشبيه المفرد والمركب وطبيعة الصورة المقابلة : -

وقف علماء البلاغة مليأ مع أساليب بناء المشبه والمشبه به ، فقسموا

التشبيه من حيث الطرفان الى تشبيه مفرد وتشبيه مركب ، وتفاصيل هذا التقسيم قد أقام التشبيه على أربعة أضرب : —

الاول : تشبيه المفرد بالمفرد : وهو ما طرفاه مفردان : اما مطلقان غير مقيدتين ، واما مفردان مقيدان ، وأما مختلفان •

الثاني : تشبيه المركب بالمركب : وهو ما طرفاه مركبان من عدة أمور مجتمعة متداخلة •

الثالث : تشبيه المفرد بالمركب : وهو ما يأتي فيه المشبه مفرداً ، ويألف المشبه به بعده من عدة أمور مركبة •

الرابع : تشبيه المركب بالمفرد : وهو على العكس من النوع الثالث ، اذ مشبهه مركب والمشبه به فيه مفرد^(٨) •

وفي مذهبنا : ان هذه التقسيمات لاتجدي كل الجدوى في تحليل الصورة التي ترسمها أساليب بناء التشبيه ، وانما تنبه على أبنيتها اللغوية • فمدار الصورة يتحدد بما للمشبه به من حالة وعلاقة بينه وبين المشبه من حيث ذكر وجه الشبه وأداة التشبيه •

ويتجلى مذهبنا هذا في أن البلاغيين ذكروا للتشبيه الذي جاء فيه المشبه المفرد والمشبه به المفرد مقيدين قول الشاعر : —

اني وتزييني بمدحي معشراً

كمعلقٍ درأ على خنزير

وأجروا التشبيه فيه قائلين : ان المشبه في هذا الشاهد هو المتكلم بقيد اتصافه بتزيينه بمدحه معشراً ، فمعلق التزيين قوله (بمدحي) داخل في المشبه ، والمشبه به من يعلق درأً بقيد أن يكون تعليقه اياه على خنزير •

(٨) راجع البلاغة والتطبيق ٢٩٣ — ٢٩٥ •

وذكروا لما جاء فيه المشبه به مقيداً قول الراجز : -

والشمس كالمرآة في كفّ الأشل

وبينوا أن الشمس هي المشبه على الاطلاق والمشبه به المرآة لا على الاطلاق بل بقيد كونها في يد الأشل .

ففي هذين الشاهدين لاندرك طبيعة الصورة الجامعة بين المشبه والمشبه به على أساس ما للمشبه والمشبه به من قيود لغوية : فمعلق الدر على الخنزير في الشاهد الأول ليس مفرداً مقيداً بالجار والمجرور ، وإنما هو صورة مركبة تجسد فيها معلق الدر باداء عمله في تزيين الخنزير الذي لا يستحق هذا التكريم . ومن هنا تمثلت لنا صورة المشبه به المطلقة أصلاً بمدح معشر لم تتحدد حالتهم ولم تتقيد صفتهم الا من خلال صورة المشبه به تلك .

وكذلك صورة المرآة في كف الأشل تمثلت مركبة لتقدم لنا طبيعة الشمس التي نعرف ضوءها واقعاً ، ونعلم كيف تفيض أنوارها على هذا النحو أو ذاك ، فجاءت صورة المرآة في كف الأشل لتصور لنا هذا العلم وتلك المعرفة .

وفي ضوء هذا التحليل نزعم : أن مسألة تقييد المشبه والمشبه به واطلاقهما تتعلق بالصورة التي يقدمها لنا المشبه به في حالته وأوصافه ، ذلك لأن المشبه به هو ما يحقق الوسيلة في تمثل المتلقي تجربة الشاعر في رسم صورته .

واذن فنحن نعتمد على ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه ، ونستند الى حذف أحدهما أو كليهما ، ونحدد العلاقة اللغوية بين المشبه به والمشبه كما فعلنا فيما مضى ، ثم نشخص طبيعة الصورة المقابلة ونبسطها من حيث مساحة الصورة ضيقاً واطلاقاً كما ونوعاً ودرجة في الاطلاق .

ومع هذا كله فلا غنى لنا من دراسة أسلافنا البلاغيين هذه .

الوان وجه الشبه واضرب الصورة المقابلة :-

لذلك نعود الى هذه الدراسة في حديثها عن وجه الشبه افراداً وتعددأ وتركيباً وتمثيلاً ، فنبين أنها قد قسمت الشبه على أربعة اقسام :-

اولها : الشبه المفرد : والمراد به ما يعد في العرف واحداً ، لا الذي لاجزاء له أصلاً ، وذلك كالحمرة في تشبيه الخد بالورد مثلاً فانها تشتمل على مطلق اللونية والقبض للبصر ، ولكنها مع ذلك تعد وجهاً واحداً .

وثانيها : الشبه المتعدد : وهو ما ليس واحداً ولا منزلاً منزلة الواحد ، وذلك أن يذكر في التشبيه عدد من أوجه الشبه : شيئين أو أشياء على وجه الاستقلال ، فلا يتقيد بعضها ببعض ، بل كل واحد منفرد بنفسه .

وثالثها : الشبه المركب : سواء أكان مركباً تركيباً اعتبارياً بجعله بمنزلة الواحد ، بأن يكون حقيقة ملتئماً ، أم كان أوصافاً مقصوداً من مجموعها الى هيئة واحدة .

لقد أطلق البلاغيون على هذا اللون من الشبه مصطلح التشبيه التمثيلي ، وأختلفوا في تحديد مدلوله زمنياً طويلاً من عمر البلاغة العربية ، ثم أستقر هذا المدلول لدى الجمهور على ما حكاه السكاكي قائلاً : (واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفاً غير حقيقي وكان منتزعاً من عدة أمور خص باسم التمثيل كالذي في قوله :-

اصْبِرْ عَلَى مَضَضِ الْحَسْوِ

دِرْ فَإِنَّ صَبْرَكَ قَاتِلُهُ

فَالنَّارُ تَأْكُلُ نَفْسَهَا

إِنَّ لَمْ تَجِدْ مَا تَأْكُلُهُ

فان تشبيه الحسود المتروك مقاولته بالنار التي لا تمتد بالحطب فيسرع فيها الفناء ليس الا في أمر متوهم وهو ما تتوهم اذا لم تأخذ معه في المقابلة

مع علمك بتطلبه اياها عسى أن يتوصل بها الى نفثة مصدور من قيامه اذ ذاك
مقام أن تمنعه مايمد حياته ليسرع فيه الهلاك وأنه كما ترى منتزع من عدة
أمر (٩) •

فالتمثيل في نظر السكاكي تشبيه يمتاز وجهه بميزتين : -

الأولى : أنه غير حقيقي ، ويتخيله قارئه توهماً بين طرفيه •

الثانية : أنه منتزع من عدة أمور •

وقد نحا الخطيب القزويني منحاً السكاكي متخففاً من المصطلحات
الفلسفية وعرف التشبيه التمثيلي قائلاً : (التمثيل ما وجهه وصف ، منتزع
من متعدد ، أمرين أو أمور) (١٠) •

فهذا التعريف يكاد يكون تعريف السكاكي ، اللهم الا ما نلاحظه عليه
من هجر تعبير (غير حقيقي) الذي ورد في عبارة السكاكي •

وربما يعني ذلك أن القزويني لم يشأ أن يقيد وجه الشبه التمثيلي بأي
قيد من القيود التي تقررت بعبارات الحسي والعقلي والوهمي والتخيلي
والحقيقي وغير الحقيقي ، بل أطلقه مقررأ ميزته الرئيسة التي هي الانتزاع
من أمرين أو أكثر •

وأياً كان الأمر فإن دراسة البلاغيين هذه تشغل بالتقسيمات الجزئية ،
وتتبعه في المصطلحات المتباينة ، وإن كانت في الوقت نفسه ترصد لنا ألوان
وجه الشبه وتستقرها فتتيح لنا الافادة منها في ضوء مذهبنا بشأن ما نراه من
أن التشبيه يشتى أنماطه يبنى صورته مقابلة عن تجربة الشاعر بين يدي ما يريد
تصويره وتجسيده •

وعليه نصنف هذه الصورة من حيث افراد وجه الشبه وتعدد صفاته

(٩) مفتاح العلوم ص ١٦٤ •

(١٠) الايضاح ص ٢٤٩ •

وتركيب هذه الصفات على ثلاثة أضرب : -

أولها : الصورة المقابلة البسيطة المنفردة : وهي الصورة التي تبنيها صفة واحدة تأتي صريحة في التشبيه كقول الشاعر في وصف الموز :

موز "حلا فكأنه

عسل" ولكن غير جاري

ذو باطن مثل الأقاح

مظاهر مثل النضار

يحكي اذا قشّرتـه

أنيابَ أفيالٍ صغارٍ

فها هنا صور مقابلة بسيطة تنفرد الواحدة عن الأخرى وتستقل بنفسها جزيرة منقطعة لاصلة بينها وبين ما يليها .

والصورة الأولى تلم بصفة حلاوة الموز عن طريق الحاسة الذائقة ، وتستمد قوامها من العسل ، ثم تنفصل عن هذا العسل بما تمتاز به من الجمود غير الذائب .

والصورة الثانية بسيطة أيضاً اذ تبرز لون باطن الموز باقامة الأقاح قبالة ، وتمتد في انقطاع لتقيم النضار بلونها الأصفر صورة مقابلة بسيطة تحكي ظاهره .

وبعد هذا يقيم شكل أنياب الأفيال الصغار صورة بسيطة تحكيه اذا ما قشر ومحض لبابه .

وواضح من هذا كله ان الموز لا يتبادر في صورته المقابلة البسيطة موحد الكيان متواصل الأجزاء ، وانما يكشف لنا في كل صورة من تلك الصور المنفردة جانباً من جوانبه المتعددة في الطعم واللون والشكل ، فاذا هو عسل مرةً وأقاح أخرى ونضار تارةً وأنياب أخيال تارة أخرى .

وثانيها : الصورة المقابلة البسيطة المتفككة : وهي التي تختلط أجزاؤها من صفاتٍ لا تمازج عضوياً ، ولا تتركب فنياً كقول ابن الرمي في أحدهم : -
كالدهر في النفع والمضرة وال

حنكة لكن ريبه غضبه

فها هنا يبرز الدهر صورة مقابلة بسيطة متفككة تسعى جاهدة لتقرب إلينا الشخص المنوه به مشبهاً ، فلا نكاد نللم أجزاء هذه الصورة ونضم أحدها إلى الآخر ، وذلك لأنها تخلط بين ثلاث صفات متباينة هي النفع والضرر والحنكة .

ولو جسدنا صفة النفع في رجل كريم والضرر في شيطان رجيح والحنكة في خير عليم لأختلطت علينا الوجوه وتنافرت الشخصيات ، ولم ندرك من خلالها صورة المشبه .

اذن فالصورة المقابلة إلى جانب بساطتها وسطحيتها متعددة القيم في تنافر ومتنوعة الأشكال في تبعر .

وثالثها : الصورة المقابلة المركبة وهي اللوحة التي تألف أجزاؤها وألوانها وظلالها في بناء عضوي لا تتبعثر أوصاله ولا تتناثر مقوماته ، وإنما تتكاتف متفاعلة ، وتخرج لنا تلك الصورة المقابلة المركبة ، كقول البحري في شقائق النعمان : -

شقائق يحملن الندى فكأنه

دموع التصابي في خدود الخرائد

فها هنا يأتي المشبه به (دموع التصابي في خدود الخرائد) صورة مركبة من حبات الدموع اللؤلؤية في ألوانها وحجومها وحركتها ، ومن خدود الحمر للخرائد ، فتبسط هذه الخدود فسحةً مخصوصة من اللون الأحمر الجميل وقد احتضنت نقطاً بيضاً في تمازج وتألف وتركيبٍ فندرك بحاسة البصر

والشم التي تثير مخيلتنا صورة شقائق النعمان وقد ثققلت بقطرات الندى
وفاح منها عطرها الفطري •

فهذه الصورة المركبة لا يمكن تمثيلها من الدموع وحدها ومن الخدود
الحمراء مستقلة عن الدموع ، وانما نستقبلها مركبة من هذه وتلك ، ومما تثير
فيها من مشاعر وأحاسيس تحملنا على أن نسترسل في التخييل راضين
مطمئنين •

ولعل ما ينبغي تأكيده هنا : أن الصورة البسيطة المتعددة الصفات في
تناثر وأنقطاع يمكن حذف صفة أو أكثر منها وتقديم واحدة على الأخرى
من غير أن تختل مكوناتها وتنقص أطرافها ؛ بخلاف الصورة المركبة من صفات
وأوصاف متعددة متمازجة التي لا يجوز حذف بعض هذه الأجزاء وتقديم
أو تأخير بعضها الآخر •

وتتجلى هذه الحقيقة في الصورة البسيطة المتناثرة الأجزاء في قول ابن
الرشيق واصفاً تفاحة : —

وتفاحةٍ من كف ظبي أخذتها

جناها من الغصن الذي مثل قدمه

حكمت لمس نهديه وطيب نسيمه

وطعم ثناياه وحُمْرة خدّه

فها هنا الصورة المقابلة بين الطرفين بسيطة تعددت أوصافها من لين
الحجم وطيب الرائحة ولذة الطعم والحمرة •

ولو تجاوزنا الوزن والقافية لتمكنا أن نعيد ترتيب هذه الصفات بالتقديم
والتأخير من غير نظام ، وجاز لنا أن نحذف أحداها أو أكثر من غير أن تختل
الصورة وتضطرب ، على النقيض من قول السري الرفاء في وصف القلم :

أخرس ينبك باطراقسة
عن كل ماثئت من الأمر
يُذري على قرطاسة دمعاً
تُبدي لنا السرّ وما يدري
كعاشقٍ أخفى هواه وقد
نمّتْ عليه عبْرَه تجري

فحال القلم فيما ينهض به من الاداء عن فكر حامله الكاتب تصورها
صورة العاشق المركبة من وضع نفسي وموقفٍ فكري يلحان عليه باخفاء
هواه ، بيد أن قواه تخونه فتتفلت منه دمعاً تكشف عن سره وتحدث
بعشقه ، فهذه الصورة تعددت أبعادها الخفية والظاهرة ، وتنوعت صفاتها
وحرركاتها وسكناتها بيد أن هذا التنوع وذلك التعدد لم يجريا في تنافر
وانقطاع ، وانما تمازجا في تركيب عضوي ينتظمه خيط حسيّ وشعوري في
تواصل وانسجام وتآلف ينفرط اذ ماقدما أي جزء من اجزائه المنتظمة
أو حذفناه .

فالقلم راقد " ساكن قبل أن تحمله أنامل صاحبه ، والعاشق متماسك
صامت قبل أن يستبد به الهوى وتثيره الذكريات . والقلم يطرق بارادة
حامله ، ويتحرك فوق القرطاس ، فيؤدي بقطرات المداد عما كان يخفيه صاحبه
الكاتب من رأي وفكرة ، والعاشق تعتمل الصراعات في داخله فيضج به الهوى
وينهدم جدار صمته بدمعةٍ يجريها على خده ، فينهتك ستره وينكشف
ما أخفى .

اذن فصورة العاشق هذه المركبة مقابلة لحال القلم تلك نستقبلها
بأبعادها ونروح معها متخيلين ومتصورين .

الصورة المقابلة وبناء الأرفين تفريقاً ولفاً وتعدداً وجمماً : -

لقد تتبع البلاغيون المتأخرون الابنية اللغوية التركيبية لأسلوب

التشبيه ، فأقاموا مباحث يأتي في مقدمتها تبويب التشبيه من حيث توالي المشبه والمشبه به وافراد أحدهما وتعدد الآخر ، وقسموا التشبيه على أربعة أنواع : —

أولها : التشبيه المفروق ويسمى المقرون ايضاً ، وهو ما أتت فيه الأطراف مقرونة كل مشبه ورد بعده المشبه به •

وفي ملاحظتنا ان هذا البناء اللغوي جارٍ على السياق المنطقي في رسم الصورة المقابلة كما في قول المرقش الاكبر •

النشرُ مسكٌ ، والوجوه دنّا

نيرٌ ، وأطراف الأكف عَنَمٌ^(١١)

ففي هذا البيت ثلاث صور مقابلة الواحدة منها وردت بعد ما صَوَّرَتْهُ : —

فقول الشاعر (النشر مسك) صورة المسك تقابل النشر من غير انقطاع ، وقوله (الوجوه دنانير) صورة الدنانير أتت ازاء الوجوه في تواصل ، وفي قوله (أطراف الاكف عنم) ثبتت صورة العنم المقابلة اثر أطراف الاكف •

وثانيها : التشبيه الملفوف ، وهو جمع كل طرف منهما مع مثله ، كجمع المشبه مع المشبه ، والمشبه به مع المشبه به بحيث يثؤتى بالمشبهات معاً على طريق العطف أو غيره •

وفي رأينا : أن الصور المقابلة في هذا البناء اللغوي تحتاج الى أعمال الفكر في فك ترابطها وأرجاع كل صورة مقابلة الى ما صورته ووضعها قبالة تأملاً وتمعناً كقول امرئ القيس : —

(١١) النشر : الرائحة الطيبة أو الرائحة مطلقاً ، أو ريح فم المرأة واعطافها بعد النوم العنم : شجر لين الأغصان له أغصان حمر يشبه بها البنان المخضوب

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

لدى وكرها العنابُ والحشفُ البالي

ففي هذا الشاهد لفَّ الشاعر المصورين (قلوب الطير الرطبة) و
(قلوب الطير اليابسة) معاً ثم ترادفت الصورتان المقابلتان صورة (العناب)
وصورة (الحشف البالي) •

ويقتضي لهذا التركيب للصور ذهنياً وفكرياً أن نعيد البناء اللغوي
لأسلوب التشبيه واجراءه في تنسيقٍ آخر فيقال : كأن قلوب الطير رطباً
العناب وكأن قلوب الطير يابساً الحشفُ البالي •

وثالثها : المشبه المتعدد ، وهو أن يتعدد المشبه دون المشبه به •
وفي مذهبنا أن الصورة المقابلة الواحدة في هذا البناء اللغوي التشبيهي تجمع
الصفة المشتركة والحالة الواحدة التي تنضوي تحت خيمتها المشبهات
المتعددة ، ويتجلى هذا في قول الشاعر : -

صدغُ الحبيب وحالي

كلاهما كالليالي^(١٢)

وثغره في صفاءٍ

وأدمعي كاللالي

ففي هذين البيتين صورتان مقابلتان :

اولاهما : صورة الليالي وهي تصور بلون ظلامها الحالك سواد الشعر
الحبيب وحال المحب المدلّمة •

وثانيتها : صورة اللآلئ التي تفيض بالبياض تقابل ثغر الحبيب
الأبلج ودموع المحب البيض •

ثالثها : تشبيه الجمع ، وهو أن يتعدد المشبه به دون المشبه وهذا القسم

(١٢) الصدغُ : هنا الشعر المتدلي مابين العين والاذن •

في تتبعنا ينهض بناؤه على تعدد الصور المقابلة لترسم كل صورة منها جانباً
من جوانب المصور كما يظهر في قول الشاعر : —

ذاتٌ حسنٍ لو أستزادتُ من الحسنِ

نِ إليه لما أصابتُ مزيداً

فهي الشمسُ بهجةً والقضيبُ اللدُّ

نُ قدَّأُ والريمُ طرفاً وجيدا

ففي هذا الشاهد الحبيبة هي المصورة وحدها ، وقد أسهمت
ثلاث صور مقابلة في بيان أوصافها : —

اولاها : صورة الشمس التي تجسد أشراقها وحسن بياضها •

وثانيها : صورة القضيب اللدن التي تعكس حالة قدها طويلاً وليناً •

وثالثها : صورة الريم التي تصور عينيها وجيدها •

التشبيه المقلوب والصورة المقابلة بين يدي التجربة الشعرية : —

ومن مباحث البلاغيين بشأن التشبيه على أساسٍ من أسس العرف
والعادة والواقع والذوق — مبحث التشبيه المقلوب الذي يسمى أيضاً
التشبيه المنعكس : وهو مارجح فيه وجه الشبه الى المشبه به وذلك حين يراد
تشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للمبالغة : وهذا النوع جارٍ على
خلاف العادة في التشبيه ، ووارد على سبيل الدور كقول البحري : —

في طلعة البدر شيءٌ من محاسنها

وللقضيب نصيب من ثنِّيها

والمعارف تشبيه الوجوه الحسنة بالدور والقامات بالقضيب في
الاستقامة والتثني لكنه عكس ذلك مبالغة — هذا اذا أريد الحاق كامل بناقص
في وجه الشبه ، أما مثال الحاق الأصل بالفرع فكقول محمد بن وهيب

الحميري (١٣) : —

وبدا الصباح كأن غرته

وجه الخليفة حين يمتدح

فهنا شبه الشاعر غرة الصباح وبياضه وهو أصل — كما يقتضي الواقع — بوجه الخليفة الذي مهما أنبسطت أساريه اشراقاً لا يلحق بصفة الصباح تلك ولا يستوي أصلاً لها •

وفي ملاحظتنا أن هذا اللون من التشبيه قد تقرر في ضوء النظر المتفلسف وعلى قاعدة تحكيم الأسس العامة ، في حين أن فن التصوير ربما يتمرّد على هذه الأسس ويخرج عن ذلك النظر ، فهو لسان تجربة الشاعر وأداة احساسه فهذه الأداة والتجربة ربما تطلق العنان لخيال الشاعر وتصوره ، ويرى مالا يرى غيره بعين الواقع وفكر العرف وحقيقة المعهود • تترسخ ملاحظتنا هذه حقيقة لامراء فيها اذا ما استقرينا شواهد جرت بنمط التشبيه المقلوب في قصائد الشعراء الجاهليين الرواد الذين لم يقولوا الشعر تفلسفاً ولم يتدعوه نظراً عقلياً ، وانما أرسلوه طبعاً وموهبة ، من هذه الشواهد قول امرئ القيس (١٤) : —

فبينا نعاج يرتعين خميلة

كمشي العذارى في الملاء المهدب

فأمرؤ القيس لم يتقيد بقاعدة المعهود في تشبيه النساء بالنعاج ، وانما شبه النعاج في بياضهن وسكون مشيتهن بالعذارى الماشيات في الملاحف ذوات الاهداب •

ومن هذه الشواهد ايضاً قول النابغة الذبياني (١٥) : —

(١٣) راجع جواهر البلاغة ص ٢٧٥ — ص ٢٧٦ •

(١٤) ديوان امرئ القيس ص ٥٠ •

(١٥) ديوان النابغة ١٨٧ •

أرقتُ وأصحابي قعودٌ بربوةٍ
لبرقٍ تلالاً في تهامة لامع
يجذُ فيستشري كأن مبيضه
وبيضُ سيوفٍ في أكف قواطع

فالنابة هاهنا لم يلتفت الى قاعدة تشبيه الفرع بالأصل ولم يلتزم مبدأ
جعل ما يقوى فيه وجه الشبه مشبهاً واجراء ما تضعف فيه صفة وجه الشبه
مشبهاً به ، وانما صور لمعان البرق في صورة لمعان السيوف .

وأياً كان الأمر فالاعتصام بالنصوص والرجوع اليها يبين أن التشبيه
هو ثمرة تداعي المعاني ونتيجة المقايسة ، وأنه بهذا كله يرسم لنا الصورة
المقابلة التي نتلقاها فنعرف منها تجربة الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته بين
يدي ما أملى عليه معانيه وألهمته مقايسته . فأمرؤ القيس قد رأى النعاج في
حالهن تلك فألقى زمام خياله الى ما رأى وقدم لنا صورتها في هيئة أولئك
العدارى . وكذلك النابة قد أمتلأت مخيلته بمشهد البرق ففاضت بصورة
السيوف وصاغ لنا هذه الصورة مقابلة .

وعليه فدراسة الصورة من باب التقويم لا ينبغي أن تحتكم الى المعهود
تفلسفاً والأصل نظراً عقلياً ، وانما ينبغي أن تلوذ بطبيعة الصورة وألتماس
الصدق والفن فيها : فان كانت صادقة في نقل تجربة صاحبها وفنية في صياغة
هذه التجربة ، وانها قد تمكنت من التعبير عما يدور في خلد المتلقي والتأثير في
مشاعره ، فهي - من غير ريب - جارية على سنن العربية وماضية في تحقيق
غرضها الشعوري والفني ، وليس لنا أن نرميها بالمبالغة والتنكر للمعهود
والانقلاب على الأصل .

من التشبيه الضمني الى الصورة المقابلة المستنبطة : -

لقد لاحظ البلاغيون القدامى والمتأخرون : أن ركن المشبه والمشبه به

قد لا يتبادران في البناء اللغوي الذي يقوم عليه أسلوب التشبيه ولا يظهران في تعبير لفظي ظاهر ، بل يلمح المشبه والمشبّه به ، ويفهمان من المعنى ، ويكون المشبه به دائماً برهاناً على امكان ما أستند اليه المشبه .

وقد سمي هؤلاء البلاغيون هذا النمط من التشبيه (التشبيه الضمني) (١٦) ، وأستنبطوا له خصائص منها : ان المشبه والمشبّه به كليهما يلمحان ويستنتجان من غير ترابط نحوي مباشر فيما بينهما ، وأن المشبه يثير فكرة فيها غرابة وادعاء فلا يسلم بها المتلقي تسليماً مبادراً وإنما يحتاج في القبول بها الى دليل يقنعه ويرسخ اعترافه بها ، وان المشبه به يستوي مثلاً وشاهداً تقربه العقول بداهةً وتطمئن القلوب الى صحته سليقةً كأن يكون مستقراً في الطباع أو جارياً مجرى السنّة والقانون في الحياة والمشاهدة ، وان حال المشبه وحال المشبه به اللذين يلمحهما المتلقي تكافآن وتتساويان بلا زيادة لاحداهما على الأخرى وبلا نقصان لطرف عن سواء .

وفي ضوء هذه الخصائص اجرى البلاغيون المتأخرون هذا النمط من التشبيه فذكروا شواهد منها قول المتنبي : —

من يهّن° يسهل° الهوان° عليه

مالجرح° بميت° ايسلام°

وحلّوا هذا الشاهد مقررين : ان الذي يصار الى الهوان ، يسهل عليه تحمله ، ولا يتألم له ، وليس هذا الادعاء باطلاً ، لأن الميت اذا جرح لا يتألم . وفي ذلك تلميح بالتشبيه في غير صراحة ، وليس على صورة من صور التشبيه المعروفة ، بل (تشابه) يقتضي التساوي ، وأما (التشبيه) فيقتضي التفاوت (١٧) .

(١٦) راجع كتاب البلاغة والتطبيق ص ٣٠٨ .

(١٧) راجع جواهر البلاغة ص ٢٧٤ .

وفي مذهبنا : أن نمط التشبيه الضمني يمكن تسميته الصورة المقابلة المستنبطة لأن هذه الصورة التي ترسم لنا حال المشبه في توازن وتساوق لا تأتي مباشرة من البناء اللغوي للتشبيه العربي الذي ينهض على أسلوب المبتدأ والخبر وما اليهما من أساليب الأخبار ، وإنما تتقرر في لونٍ من الإيحاء واللمح والإشارة ، فيستنبطها المتلقي أستنتاجاً ويتلقفها تمعناً كقول أبي تمام : -

لا تُنكري عطل الكريم من الغنى

فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمكان العالي

فالشاعر هاهنا يريد أن ينقل إلينا تجربة غريبة ألمت به مشاهداً رجلاً كريماً خلت يدها من أسباب الكرم ووسائل الجود ، فجسد لنا تجربته هذه في صورة مقابلة نستنبطها من مشهد المكان العالي الذي لا يستبقي السيل ولا يمسك الماء على وفق سنة الطبيعة ، فنفهم حال ذلك الكريم العاطل عن الغنى ، وتتمثل ماهو فيه من علو النفس وشمم الطباع والافادة للآخرين من القمة الشامخة وهي أشرف الأماكن وقد أستقبلت مياه السحب ثم لم تحتفظ بها وإنما أرسلتها إلى الوديان والسهول لتتمتع بها وتروي ظمأها وتنجو من المحل والقحط .

وكقول النابغة الذبياني في رسم حاله بين يدي نبأ وعيد النعمان بن المنذر له (١٨) : -

نبئت أن أبا قابوس أوعدني

ولا قرار على زأرٍ من الأسد

فالمتلقي لا يعرف حال الشاعر تلك تفصيلاً ولا يلم بها مشاهدة لما بيئه وبينها من تطاول الأزمان وتفرق البيئات ، بيد أنه يتمثلها من صورة

(١٨) ديوان النابغة ص ٢٥ .

الشخص الذي أقتضت ظروفه أن يكون على مقربةٍ من الأسد ، ويسمع زئيره ، وتمتلىء نفسه رعباً ، وترتجف أوصاله خوفاً ، ولا يقرب به قرار ، ولا يهدأ به مكان ، فيسترجع حال الشاعر بأجنحة خياله ويستحضرها من أعماق التاريخ : فاذا هذا الشاعر بين يدي مانبئ به وعيداً من الملك المقتدر على أسوأ ما يكون فيه الانسان توقعاً لمصيرٍ بائسٍ لا مناص منه ولا حامٍ عنه .



الفصل الثالث

الصورة البديلة

نلتبس مفهوم مصطلح الصورة البديلة من منبت دراسات لغوية وبلاغية بحثت الحقيقة والمجاز المرسل والمجاز العقلي والاستعارة التصريحية والكناية ، وعلّة هذا الألتباس ترجع الى أن هذه الأنواع البَيانيّة تؤدي مجتمعة عن شيء لم يرد في النص بلفظه ومعناه ، وترسم فكرة لم تتبادر تعابيرها الظاهرة فيما قصد إليها : -

المعنى الأول للكلمة : -

تبدأ هذه الدراسات من الوقوف مع المدلول الأول للكلمة وتتناوله على أنه هو منطلق هذه الكلمة في رحلتها عبر الأزمان والبيئات متفرعة عن معنى مخصوص كما تتفرع الشجرة عن جذرها وتستوي على ساقها ثم ترسل أغصانها هنا وهناك .

وفي يقيننا أن هذه الدراسات قد سعت في ضوء منهجها ذاك الى تأكيد قاعدة فكرية وجمالية تازم الكلمة العربية مساراً لا بدّ له من أساسٍ يعصم هذه الكلمة من الخروج على ما أسنقر لها من مدلول في المخيلة العربية الموروثة ، فتحافظ بذلك على سر تأثيرها في النفوس باثارة هذه المخيلة وربط الحاضر بالماضي ثم استشراف المستقبل : فاذا هي أصيلة تتمنع على العبث بدورها الهادف في التعبير والتأثير وتحمي نفسها من الفوضى الدلالية التي تحرفها عن أصالتها وتهدم بنيتها بحجة التطور الأدبي وتغير الأذواق وتطاول الأزمان وتجدد الحاجات .

لقد أضحى الباحثون القدامى على الكلمة العربية التي تؤدي مدلولها في حدود متعارف عليها - بمصطلح الحقيقة ، وسعوا الى وضع تعريف جامع مانع لهذا المصطلح في الدراسات البلاغية .

ويأتي عبد القاهر الجرجاني في مقدمة هؤلاء البلاغيين ، اذ عرف الحقيقة في اللفظة المفردة قائلًا : (كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضح ، وان شئت قلت : في مواضع ، وقوعاً لا يستند فيه الى غيره فهي حقيقة : وهذه عبارة تنتظم الوضع الأول وما تأخر عنه كلغة تحدث في قبيلة من العرب أو في جميع العرب أو في جميع الناس مثلاً أو تحدث اليوم ، ويدخل فيها الاعلام منقولة كانت كزيد وعمرو ، أو مرتجلة كغطفان : وكل كلمة استؤنف بها على الجملة مواضع أو أدغمي الاستئناف فيها)^(١) .

يستمد هذا التعريف قيوده مما نوهنا به من أن الكلمة العربية ينجم معناها الأول على أساس المواضع التي هي لون من الاتفاق الجماعي على ذلك المعنى .

وقد تنتقل الكلمة عن هذا المعنى الى معنى آخر ، بيد أن انتقالها ينبغي ان يكون تفرعاً توجهه المواضع أيضاً ، وتصبح بذلك ملكاً للذين تواضعوا على معناها يتداولونها على وفق هذا المعنى معبرة عما أرادوه لها .

ويقين أن هذه المواضع ليست اعتباطية ، ذلك لأن الكلمة العربية في نهوضها ، بواجبها ينبغي أن تستند الى نفسها ولا تستند الى غيرها .

وتفسير هذا القيد في تعريف الجرجاني يعني أن الواضعين ينبغي ألا يتجاوزوا الخطوة الأولى لميلاد الكلمة العربية ، بل لابد من ملاحظة هذه الخطوة ، ومن هنا نجد أن صياغة المصطلح التي هي مواضع جديدة لمعنى كلمة - يجب أن تكون لأدنى ملاسة بين هذا المعنى والمعنى السابق عليه ميلاداً ومواضع .

(١) اسرار البلاغة ص ٣٢٤ .

ان الباحثين القدامى حين أطمأنوا على اصالة الكلمة العربية في تفرع معانيها وتطور مدلولاتها لم يشاؤا حبسها في مسارٍ ضيقٍ تختنق به متطلبات الحياة التي تستوجب ميلاد الكلمات الجديدة للدلالة على المعاني المتجددة أشياء وأفكاراً ، وآية ذلك مانعرفه عن بناء الكلمة العربية الذي تتنوع أسسه بين أضرب الاشتقاق المعروفة قياساً وسماعاً .

أنواع الكلمة الحقيقية : -

وتتجلى هذه الظاهرة في أن أولئك الباحثين قد نوعوا الكلمة الحقيقية على وفق تخصص المواضعين ، فذكر جل البلاغيين والأصوليين أن الحقيقة لغوية ، وشرعية ، وعرفية : خاصة ، أو عامة : لأن واضعها ان كان واضع اللغة فلغوية ، وان كان الشارع فشرعية والا فعرفيّة ، والعرفية انّ تعين صاحبها نسبت اليه ، كقولنا كلامية ، ونحوية ، والا بقيت مطلقة : مثال اللغوية لفظ (أسد) اذا استعمله المخاطب بعرف اللغة في السبع المخصوص ، ومثال الشرعية لفظ (صلاة) اذا استعمله المخاطب بعرف الشرع في العبادة المخصوصة ومثال العرفية الخاصة لفظ (فِعْل) اذا استعمله المخاطب بعرف النحو في الكلمة المخصوصة ، ومثال العرفية العامة لفظ (دابة) اذا استعمله المخاطب بالعرف العام في ذي الأربع (٢) .

ان هذا المذهب في تسمية الكلمة العربية المتطورة المدلول شرعاً وعرفاً خاصاً (اصطلاحاً) وعرفاً عاماً - باسم الحقيقة : يوصد الباب أمامنا في تتبع خطوات هذا التطور لأسباب ثقافية وحضارية وذوقية ، كما يأخذ على يدنا دراسة الكلمة العربية في ميادين حياتها المتجددة أداة للتصوير .

ومعلوم أن هذا المذهب لا يلتقي عليه العلماء الاسلاف جميعهم فقد قال ابن برهان مثلاً في الاسماء الشرعية أي الحقائق الشرعية : (اختلف العلماء

(٢) راجع الايضاح ص ٢٦٨ .

في الأسامي هل نقلت من اللغة الى الشرع ؟ فذهب الفقهاء والمعتزلة الى أن من الاسامي ما نقل كالصوم والصلاة والزكاة والحج (٣) .

وفي رأينا : أن هذا النقل لابد من أن يتقرر في الدراسات البلاغية والنقدية واللغوية لكي نفهم في ضوءه حياة الكلمة العربية وسلامة تطور مدلولاتها اصطلاحاتٍ وصوراً ، وملاحظة ماثيره في هذا التطور من أحاسيس وانفعالاتٍ بما تؤدي عنه صراحة وايماءً يرتضيه العرف ويستسيغه الذوق .

الصور الدلالية البديلة : -

وبدهي أن فرز المعنى الأول للكلمة وهو ما نسميه المعنى الحقيقي ويصطلح عليه القدماء بمصطلح الحقيقة اللغوية - أمر " غير ميسور دائماً ، وذلك لغياب المعجم العربي الذي يرتب معاني الكلمات ترتيباً تاريخياً ، بيد أننا نستطيع في هذه المرحلة أن نستند الى قاعدة تقرر : ان الكلمة تولد في خطواتها الأولى على المعنى المادي ثم تتطور الى معان فكرية ، كما نستطيع أن نقيد من الدراسات المعجمية التي رتبت معاني الكلمات على المعنى الأصلي (٤) وفروعه وعلى المعنى الحقيقي والمجازي (٥) ، ونرى مطمئنين : ان الكلمة الحقيقية عندما تنتقل من معناها اللغوي ، تصبح صورة دلالية بديلة تؤدي عن المعنى الذي أتقلت اليه في هيئة صورية ترتبط بمعناها اللغوي ، فتشير بهذا الارتباط ذكريات المتلقي بشأنها وتحرك أحاسيسه ، وترسم له بمخيلته ماله معها من عهد سابق ومن وضع قائم .

أما مصطلح الصورة الدلالية البديلة فتتوب في مذهبنا عن مصطلح الحقيقة الشرعية والحقيقة العرفية الخاصة الاصطلاحية والحقيقة العرفية

(٣) المزهج ١ / ١٧٤ .

(٤) ينظر معجم مقاييس اللغة .

(٥) ينظر معجم اساس البلاغة .

العامّة ، ومفهومه يقوم على ثلاثة أسس : —

الأول : ان مسمياته من الكلمات صور مادية أو ذهنية يتشكل قوام كل صورة من معناها اللغوي الأول ومن مدلولها الثاني والثالث حسب خطوات تطورها •

الثاني : ان لهذه الصورة دلالة في ذاتها من غير التوكؤ على قرينة في الأغلب •

الثالث : ان هذه الصورة بديلة عن معناها اللغوي وغير هذا المعنى بشرط أن تفهم من البديلة أنها لاتعني محو ماسبقها من المعاني ، وانما تستوي جامعةً لهذه المعاني الى مدلولها ومصورة اياها باداء المدلول المباشر وظلال معانيها السابقة •

وفي ملاحظتنا ان اللغة العربية قد تميزت عن الكثير من اللغات بفنيتها : كلمات مفردة وأساليب مركبة •

فالمعروف أن هذه الكلمات تتطور مدلولاتها وتتكاثر معانيها على وفق أساسين رئيسين : —

أولهما : أساس المجاز بشتى فنونه وأضرابه •

وثانيهما : أساس الأشتقاق بمختلف أنواعه ووسائله • والمعروف ايضاً أن قواعد مقررة وضوابط معينة تتحكم في هذين الأساسين وتبسط سبلهما لاجبة بينة •

وفي ضوء هذه القواعد والضوابط مثلاً لا بدّ من تحديد المعنى اللغوي الحقيقي الوضعي للكلمة وتشخيص الملابس التي تسوغ !تتقالها عن هذا المعنى الى مدلولٍ جديد ، كما لا بدّ من أن تجري في اشتقاقاتها على مايجعلها صحيحة سليمة على أساس سنن العربية قياساً وسماعاً •

ومن هنا فان الصورة الدلالية البديلة التي ترسمها الكلمة العربية

الفصيحة تترسخ فنية تثير من المشاهد والأحاسيس ما تتسع له حياتها في المعجم العربي الذي تتبع هذه الحياة • والمثال الذي نقتبسه من هذا المعجم لبيان ما ذكرناه من شأن الكلمة العربية مادة قومية عامة هو ما جرى على ألسنة الناس من مادة (ورد) فهذه المادة تنم على ما تفرع منها صوراً دلالية بديلة ، وتجسدها شفافه حية من ذلك ما تقول العرب^(٦) : ورَد الماء وروداً وورِداً قال الشاعر : —

رِدي ردي ورِدَ قطاةٍ ضَمَاءٌ

كُدْرِيَّةٌ أعجبها بَرْدُ الماء

وأستورد الماءَ : ورَدَه ، وواردته : وردتْ معه مَوَّارِدَةٌ ، وتواردناه • وقال امرؤ القيس يصف حماراً : —

يوارِدُ مجهولاتٍ كل خميلة

يَمَّج لُفَافَ البقل في كلِّ مشرب

وهذا ورِدُ القوم ومَوْرِدْهم

فالكلمات التي تتبادر إلينا من هذه النصوص من فعل مجرد وفعل مزيد ومصدر وأسم مكان — تصور لنا ما يتعلق بالماء الذي هو أصل الحياة ومنبع خيراتها ، فاذا نحن ازاءها متلقون ما يثير فينا الأفكار والعواطف والأحاسيس التي تشكلت في نفوسنا فيما لنا مع الماء من ذكريات • وقديماً قال المتنبي : —

وما شرقي بالماء الا تذكرأ

لماءٍ به أهل الحبيب نزول

وعبقريه اللغة العربية في خاصتها المميّزة هذه تتجلى في أن مادة الورد تتواصل في رسم صورها الدلالية البديلة فالاحياء التي تمضي الى الورد في

(٦) راجع اساس البلاغة مادة ورد ص ٤٩٥ .

تلهفٍ تقتضيها الحاجة الى الماء بشتى ألوان هذه الحاجة وأشكالها نلمس
هذا التلهف في وجوههم وفي هيئاتهم واصواتهم •

وقد يتباين هذا اللبس من متلقٍ الى آخر ، بيد أن ما ترسمه مادة
(ورد) يبقى مشعاً • واذن فلنتمثل القطاة الكدرية وهي تتواثب الى المورد
وقد أعجبها بردُ الماء : أو نراها كيف تفرد جناحيها وترفرِف في الفضاء
أو نسمع زقزقتها وهي تلمح الماء ؟ أو نذوق الماء البارد الذي يتراءى لها عذبا
رقراقاً ؟ أو نشم روائح مانبت حول المورد من خضرة ؟ هل نلمس رقة هذا
العشب وما اليه من زهور وورود ؟ •

فها هنا تتراسل الحواس الخمس وتتلقى ماشاء الله من الصور الدلالية
البديلة بين يدي مادة ورد •

وقد يتجاوز الأمر مساحة الحواس وحدودها الى آفاق التخيل
والتصور ، ثم يتخطاها الى خلجات الوجدان والتوهم • ولعل هذه الحقيقة
ليست بمستنكرة علينا اذا ما أشرنا الى تعبير (مجهولات كل خميـلة) في بيت
امرىء القيس : فالخميـلة بصورتها المعروفة لدينا هي ابنة الماء ، والخميـلة
لذلك هي مجالس الأنس وملتقى الاحبة •

واذن فلنتصور ونحن في خميـلة الماء ومع ماء الخميـلة ماشاء لنا خيالنا
وما رحب تصورنا •

تتجسد عبقرية اللغة العربية في هذه السنن ، فتقدم لنا صوراً دلالية
بديلة من مادة ورد وتروي قائلة : (وهذا زمن الوردِ • وورَدَتِ الأشجار •
وورَدَتِ البلدَ • وورَدَ عليّ كتابٌ سرنى مَوردُهُ وشجرة واردة
الأغصان • قال الراعي يصف كرمًا : —

تلقى نواطيرَه في كل مَرَقبةٍ

يرمون عن وارد الأفنان منهصر

وشَعَرَ "وارد" : يَرِدُ الكفل لطوله ... وتورد خدّاهَا (٧) .

فهاهنا صور دلالية بديلة تتعاطف على مورد الماء ، فتقتبس منه خيطاً فكرياً وشعورياً وتنظم فيه مشهداً : فاذا الانسان سعيد " اذا ورد على بلدته ، واذا القلب مغتبط اذا ورد عليه كتاب ، واذا الزمن مبهج اذا كان فصله فصل الورود ، واذا الشجرة غناء اذا تورد زهرها ، واذا الشعر متموج اذا ورد وطال ، واذا الخد أسيل جميل اذا توردت فيه الوجنتان .

وتفيض هذه الأفكار والعواطف من غير قيود ومن غير حدود مادامت تنبع من كلمة لها أصلها ولها شفافيتها ولها حياتها في معجم لغة كريمة طيبة : تمدّ جذورها في عقول الناطقين بها وأحاسيسهم ، فلا يكاد أحد منهم يجهل في شؤونها الخاصة كلمة الورد التي تنتمي الى الورد والورود والمورد وتتفرع مدلولاتها وذكرياتهما في كل أمرٍ سعيد وفي كل حدث بهيج وفي كل شيء جميل .

انّ ما نقرره هاهنا من شأن الكلمة العربية في اللسان العربي العام تتمثل حقائقه اذا ما وازنا بين كلمة الورد العربية وكلمة flower في معجم (٨) اللغة الانكليزية ، فتحليلنا ذاك لا يمكن أن يجري بتفاصيله في شواهد من اللغة الانكليزية وأي كان فان تميز اللغة العربية في طبيعة موادها العامة يتجلى فيما قدمته هذه المواد من امكانياتٍ تعبيرية في حقل الابداع الفني الخاص الذي جسده هذا الأثر اللغوي أو ذاك .

وربما يحق لنا في هذا الباب أن نقتبس مثلاً من القرآن الكريم الذي شاء الله تعالى أن ينزل بلسان عربي مبين : فهذا الكتاب المعجز في شتى جوانبه قد صاغ من مواد اللغة العربية العامة صورته الدلالية البديلة التي أدت عن الأفكار الاسلامية والقيم الدينية وشؤون الحياة على أبلغ ما يكون الأداء

(٧) المصدر السابق ص ٤٩٦ .

(٨) المورد ص ٣٥٧ .

وأفصحته ونورد من هذه الصور في السياق نفسه كلمة الزكاة •

فأصل هذه الكلمة قد تقلب في مواد اللغة العربية قبل الاسلام على ثلاثة معانٍ^(٩) رئيسة : —

أولها : الزيادة والنمو من قولهم « الزرع يزكو زكاء ، وكل شيء يزداد ويسمن فهو يزكو زكاء » •

وثانيها : الحسن واللياقة يقولون : « هذا الأمر يزكو بفلان أي يليق به » •

وثالثها : الشفيع من الأعداد ، فالعرب تقول للفرد : خسا ، وللزوجين اثنين : زكا •

وفي ضوء هذه المعاني نفهم ان العقل العربي وذاكرته ومخيلته قد أمتلأت بما هو خير عميم فكرة وشعوراً بين يدي مادة (زكا) ، فتناول القرآن الكريم هذه المادة وصاغ منها كلمة الزكاة صورة بديلة عن المعاني السابقة دالة على المال الذي يؤديه الأغنياء عن طيب خاطر الى بيت مال المسلمين •

واذا تذكرنا : أن اداء المال مهما كانت دواعيه وعواقبه يمثل عبءً على كواهل الناهضين به ، وأن قوماً من الداخلين في الاسلام قد أحسوا بهذا العبء فادحاً ثقيلاً في أول عهدهم بالدين الجديد ، أدركنا الحكمة في صياغة القرآن الكريم كلمة الزكاة من تلك المادة العربية : فهذه الكلمة صورة دلالية بديلة تثير لدى العربي مانوها بنا به من المعاني ، فيفهمون أن المال الذي يتنازلون عنه لغيرهم لا يهلك عبثاً ولا ينقص جزافاً وانما يزداد وينمو ويسمن ويتكاثر ، فتتمثل عقولهم ومشاعرهم مالهم ذاك في صورة زرع ينمو وغنم يسمن وفرد يصبح زوجاً • وعليه فهم يقدمون الزكاة بعد ذلك عن طيب خاطر وبشاشة نفس ورجاء المغفرة •

(٩) راجع معجم مقاييس اللغة ج ٣ / ص ١٧ •

وتمضي بهم التصورات بتأثير كلمة الزكاة ركناً من أركان الاسلام ،
فيتمثلون حسن العقبي جنة في الحياة الأخرى ينالونها لقاء مالٍ يفنى ، ليعين
أخواناً من المسلمين الفقراء في الحياة الدنيا ، فتتواصل الحياتان : فاذا اخاء
ومحبة وتعاطف بين المسلمين الأغنياء والفقراء في الحياة الأولى واذا مثوبة
وجزاء في الحياة الآخرة •

وهذا التواصل في جوانبه المتجسدة صوراً دلالية بديلة ينهض على
قاعدته العامة من نمو الزرع بطعمه ولونه ورائحته وملمسه وجماله ، ثم
يسري فيما وراء المحسوس وحجب الشهود ، فاذا جنة عرضها السموات
والأرض تموج بكل ما يتمناه الانسان من ماديات ومعنويات •

ويبدو أن المشتغلين في ميادين العلوم قد أدركوا ميزة اللغة العربية
هذه يوم احتاجوا الى صياغة المصطلحات في شتى ميادين العلم والمعرفة
المتجددة ، وفيما يتعلق هذا الأمر ببحثنا نأخذ مثلاً من معجم مصطلحات
المشتغلين في الدراسات الشعرية : فهذا المعجم قد صاغ لنا كلمة المنظوم
للدلالة على الشعر وتميزه عن المنشور •

وهذه الكلمة — كما نعلم — مشتقة من مادة نظم التي روى المعجم
العربي من معانيها قائلًا : (نَظَّمْتُ الدَّرَّ ونَظَّمْتُ ، ودَّرْتُ منظومٌ ومنظَّمٌ ،
وقد أنظمت وتنظمت وتناظمت ، وله نَظْمٌ منه وينظام ونَظْمٌ ... وليس لأمره
نِظام اذا لم تستقم طريقته ، وتقول : هذه أمور عظام ، لو كان لها نظام ،
ورمى صيدا فاتنظمه بسهم • ونَظَّمْتُ الضَبَّةَ والسَمَكَةَ ونَظَّمْتُ فهي ناظم
ومنظَّم : أمتلأت من البيض ، ونَظَّمْتُ النحلة : قبلت اللقاح) (١٠) •

فهذه المادة ترسم بشتى معانيها الحقيقية واللغوية صوراً دلالية بديلة
تجسد لنا هيئاتٍ وأشكالاً متسقة تربط ما بينها وشائج ، فتجسدها في تكاتف
وتعاطف •

(١٠) اساس البلاغة ص ٤٦٣ •

ومن هنا جاء مصطلح المنظوم والنظم في عالم الشعر ليدل على مقصوده
كلمات ينتظمها الوزن وتتسقها القافية والروي ، فاذا هي دُرّ يسلكها نظام ،
واذا هو كل شيء ينأى عن التفكك ويتبرأ عن التنافر •

وهذه الدلالة - من غير ريب - صورة متجسدة بديلة عن المعاني
السابقة لمادة نظم قد أستوعبت هذه المعاني وأقتبست منها ثم أستقلت بكيانٍ
مخصوص متجدد •

اذن فالصورة الدلالية البديلة مصطلح يكشف لنا عن خصوصية حياة
الكلمة العربية في خطوات تطور معانيها وأستوائها أداة للتعبير والتأثير • واذن
فان الأحتكام الى هذا المصطلح معيار "ذوقي وفني نستطيع أن نقوّم في ضوءه
تجديد الكلمة العربية والانتقال بها من معناها اللغوي الحقيقي الى ماشاء الله
من المدلولات للملابسة يسوغها الذوق العربي وتبررها قواعد الاشتقاق
وضوابط الصياغة القياسية والسماعية •

حد المجاز وأنواعه :-

لقد تناول البلاغيون القدامى الكلمة العربية بعد أنتقالها عن معناها
الحقيقي الى مدلول جديد على أنها مجاز •

والمجاز - اصطلاحاً بلاغياً - فاض في الحديث عنه أولئك الباحثون
الذين يأتي عبد القاهر الجرجاني في مقدمتهم تحليلاً لأشتقاق المصطلح وتتبعاً
لمعانيه اللغوية وتمحيصاً لمدلوله البلاغي •

وجماع رأيه : أن (المجاز مفعّل من جاز الشيء يجوزّه اذا تعداه
واذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا
به موضعه الاصلي ، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً) (١١) •

وعلى هذا الأساس يسوق تعريف المجاز اصطلاحاً بلاغياً فيقول : (كل

(١١) اسرار البلاغة ص ٣٦٥ .

كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها للملاحظة بين الثاني والأول^(١٢) ووالحقيقة ان هذا التعريف لم يرتقِ الى الدقة المطلوبة ، فيصبح حداً جامعاً مانعاً وآية ذلك ان هذا البلاغي المتقن المتقن تتبع مسألة الملاحظة بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثاني ، فنبه على أن هذه الملاحظة تقوى من غير تأويل في جعل كلمة أسد دالة على الرجل الشجاع لأن هذا الجعل يقوم على أساس التشبيه ، في حين أن هذه الملاحظة تضعف^(١٣) في دلالة اليد على النعمة من غير ذكرٍ مولي النعمة ومؤديها •

ويقين أن هذه الحال تنبيء عن أن مصطلح المجاز البلاغي يتسع عند عبد القاهر الجرجاني ليشتمل على الاستعارة والمجاز المرسل ، وهو في هذا الاتساع يشكل مبحثاً أختلطت موضوعاته وتشابكت تعريفاته وتعقدت مفاهيمه وتنوعت مصطلحاته ، وهذا المبحث في جملته يتفرع على ثلاثة أضرب رئيسة من المجاز هي المجاز المرسل والمجاز العقلي والمجاز بالاستعارة •

مفهوم الصورة البديلة واضربها : -

وفي ملاحظتنا أن في مبحث المجاز على هذا الاتساع خلافاً لا بد من أن تتلافاه مصححين إياه : -

وهذا الخلل هو النظر الى الكلمة المجازية على أساس أنها قد أتقلت من معناها الأول الى المعنى الثاني من غير الأتباء الى أن هذا الأتقال ان كان قد حدث حقاً - لم يحدث بذات الكلمة كما هو شأن الكلمات التي سماها - جمهور البلاغيين والاصوليين الحقائق الشرعية والعرفية الخاصة والعامة وانما أتقلت بوساطة قرينة لفظية أو معنوية وعلى وفق علاقة قوية واضحة ينبغي ملاحظتها مبادرة : -

فكلمة الزكاة تدل في ذاتها على معناها الثاني في حين أن كلمة الأسد

(١٢) المصدر السابق ص ٣٢٥ .

(١٣) راجع المصدر السابق ٣٢٥ - ٣٢٦ .

لاتدل على الرجل الشجاع الا بقرينة وعلى أساس علاقة المشابهة بين الأسد بمعنى السبع والأسد بدلالة الرجل الشجاع ، ولذلك فان أي كلمة مجازية لابد لها من أربعة أركان متلازمة هي ركن المعنى الحقيقي وركن المدلول المجازي وركن العلاقة المسوغة وركن القرينة المانعة من ارادة المعنى الحقيقي للكلمة .

اذا استقام لنا تلافي هذا الخلل في مبحث المجاز ، فاننا نزعم : أن المجاز بشتى أنواعه هو صورة بديلة عن كلمة أخرى : يبرز معناها ، وتؤدي عنه بقرينة لملازمة قوية استقرت في العرف ودلت عليه المشاهدة وأستساغها الذوق ورضي بها العقل وتواطأ عليها الناس لما فيها من قوة لغوية وفكرية وشعورية تتسع لأستيعاب تطاول الأزمان وتغير البيئات وتجدد الحياة .

اذن فالمجاز المرسل صورة بديلة في مذهبنا ، والمجاز العقلي كذلك صورة بديلة في نظرنا ، والمجاز بالاستعارة التصريحية صورة بديلة أيضاً في اعتقادنا .

واذن فكيف هذا الأمر واننى تفرق بين هذه الصور البديلة ؟

بين المجاز المرسل والصورة البديلة التابعة : -

أما المجاز المرسل فقد عرفه القزويني قائلاً : (هو ما كانت العلاقة بين ما أستعمل فيه وما وضع له ملازمة غير التشبيه ، كاليد اذا أستعملت في النعمة ، لأن من شأنها أن تصدر عن الجارحة ، ومنها تصل الى المقصود بها ، ويشترط أن يكون في الكلام اشارة الى المولي لها) (١٤) .

ويظهر من هذا التعريف : أن الأركان الأربعة للمجاز : المعنى اللغوي والمدلول المجازي والعلاقة والقرينة ينبغي أن تتوفر في هذا الضرب من المجاز . وقد سمي هذا الضرب من المجاز مراسلاً في نظر البلاغيين (لارساله عن التقييد بعلاقة مخصوصة بل ردد بين علاقات بخلاف المجاز الاستعاري

(١٤) الايضاح ص ٢٧٠ .

فانه بعلاقة واحدة وهي المشابهة (١٥) .

وفي ملاحظتنا أن تسمية المرسل هذه غير دقيقة ، لأن هذا الضرب من المجاز مقيد بهذه العلاقة أو تلك بينه وبين ما يؤدي عنه من معنى سابق ، وغاية ما في الأمر أن هذه العلاقة لا تنحصر في نوع واحد ولا تقتصر على علة واحدة ، وإنما تتنوع وتتعدد .

وأياً كان فإن البلاغيين قد تتبعوا علاقات المجاز المرسل واستقروها ، فوضعوا اليد على طائفة : —

منها العلاقة الجزئية ، وهي أن يذكر جزء الشيء ويراد كله ، كقوله تعالى : (فتحرير رقبة مؤمنة) (١٦) .

فقد ذكرت الرقبة . في الآية والمقصود بها العبد . ومنها الكلية ، وهي أن يذكر الكل ويراد به مدلول جزئه كقوله تعالى : « يجعلون أصابعهم في أذانهم » (١٧) .

فالمقصود بالأصابع في الآية الكريمة هو الأنامل التي هي رؤوس الأصابع فقط .

وفي ضوء هذين الشاهدين وسواهما من الشواهد التي جرت بعلاقات آخر تفهم أن المجاز المرسل غير منقول من معنى الى معنى وغير متجاوز موضعه الى سواه ، وإنما هو لفظ ناب عن لفظ آخر في مدلوله لعلاقة وبقرينة : —

فالرقبة في الآية الكريمة لفظ ناب عن لفظ العبد في مدلوله ، وقد ساغت هذه النيابة لأن الرقبة جزء لا يتجزأ من جسم العبد ، وعلى أساس هذه الملاحظة نذهب الى أن الرقبة تابعة للعبد ومتصلة به ، والسر الفني في

(١٥) راجع حاشية الدسوقي في شرح التلخيص ج ٤ / ٢٩ .

(١٦) سورة النساء الآية ٩٢ .

(١٧) سورة البقرة الآية ١٩ .

أستعمالها على هذا النحو هو تصوير العبد المطلوب تحريره وفك وثاقه في صورة مخصوصة : —

المقصود منها الإيحاء بأن هذا الفك والتحرير أمر "ميسور لا يشكل عبء" ولا يكلف مؤونة ، وهذا الإيحاء — من غير ريب — لا يتيسر اذا ذكر لفظ العبد ونص على جرمه ، فهو كل والكل يتصور كبيراً في عبئه ومؤونته .

ان هذا التحليل ربما يقنعنا بثلاث حقائق رئيسة : —

اولاها : أن الرقبة صورة للعبد في حالة مخصوصة .

وثانيها : ان هذه الصورة تابعة لصورة العبد الكلية .

وثالثها : أن هذه الصورة بديلة عن صورة العبد التي طويت ولم تذكر .

وفي ضوء هذه الحقائق نستبدل مصطلح المجاز المرسل بمصطلح (الصورة البديلة التابعة) ، ونأثرر بهذا المصطلح ونحلل ما أدته كلمة الأصابع من دور تصويري في الآية الكريمة المذكورة فيما مضى والتي نوردتها هاهنا كاملة في قوله تعالى : (أَوْ كَصَيْبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ) (١٨) فبين يدي هذه الآية الكريمة نلمح أولئك الكافرين وقد أمتلأت قلوبهم رعباً وأرتجفت أوصالهم فرقاً ، فلا يولون على شيء من صوت الصواعق سوى أغلاق آذانهم وملئها بما يصد عنها ما تسمع . وبدهي أن كلمة الأنامل لا تكفي لتصوير الجو النفسي والحالة الشعورية التي أنهار فيها أولئك الكافرون وتهالكوا تحت عبئها لأنها صغيرة في حجمها ضئيلة في مهمتها ، فتجاوزتها الآية الكريمة واستعملت بدلاً عنها كلمة الأصابع التي تكبرها حجماً وتعظم ازاءها دوراً ، وهي في جملة هذا الأمر تصور ما كان عليه القوم من خوفٍ ورعب ، فيبدون في صورتهم وقد حاولوا مالا يتحقق لهم ، اذ كيف تنحشر الأصابع في مداخل الآذان ؟ وانتي يتم لهم ما يريدون تجنباً لغضب

(١٨) سورة البقرة الآية ١٩ .

الله عليهم ؟ ! • ومما سوغ ورود كلمة الأصابع بديلة عن الأنامل في المدلول أن بينهما علاقة الكل بالجزء ، وعليه فما تقدمه هذه الكلمة صورة تابعة بديلة تكشف لنا عن جو نفسي وحالة شعورية ، وتجسدها فيما يراه المتلقي عياناً ويستوعب هيأته مشاهدة •

ومن العلاقات التي جرت بها الصور التابعة البديلة علاقة السببية كما في قول المسمؤال : —

تسيلُ على حد الظُّبَاة^(١٩) نفوسنا

وليست على غير السيوفِ تسيلُ

فكلمة النفوس صورة تابعة بديلة عن كلمة الدماء ، والعلاقة التي سوغت هذه البديلة سببية لأن وجود النفوس في الأجسام علة وجود الدماء فيها •

ومنها المسببية كقول قيس بن الخطيم :

لنا حائطان^(٢٠) الموتُ أسفلُ منهما

وجَمْعُ متى يُصرخ يثرب يُصعدُ

فها هنا كلمة الموت مسببة عن مدلول كلمة المعارك ، فهي اذن صورة تابعة بديلة جسدت مانابت عنه في نتائجها وصورته موتاً زوأمًا يخيم على ساحة اللقاء ويتمثل فيها •

وهكذا سائر علاقات المجاز المرسل مثل علاقة الزمانية والمحلية والمجاورة والآلية وعلاقة اعتبار ما كان وما سيكون : تستوي جميعها مسوغاتٍ لأنابة كلمات عن كلمات آخر في رسم صور تابعة بديلة أغنت الأدب العربي وأرتقت به شأواً بعيداً في التطور والتقدم •

(١٩) الظبابة : جمع ظبة وهي طرف حد السيف .

(٢٠) الحائط : البستان .

المجاز العقلي والصورة البديلة العقلية : -

أما المجاز العقلي أو الحكمي فإن مفهومه التفصيلي قد أستقر على يدي عبد القاهر الجرجاني متحدثاً عن الفرق بين المجاز اللغوي والمجاز الذي يتقرر في تركيب الجمل بقوله : (واعلم أن المجاز على ضربين ، مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى والمعقول ، فاذا وصفنا بالمجاز الكلمة المفردة كقولنا : (اليد) مجاز في النعمة ، و (الأسد) مجاز في الانسان وكل ما ليس بالسبع المعروف كان حكماً أجريناه على ما جرى عليه من طريق اللغة لأننا اردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداءً في اللغة واورقها على غير ذلك اما تشبيهاً ، واما لصلة وملابسة بين ما نقلها اليه وما نقلها عنه . ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازاً من طريق المعقول دون اللغة وذلك أن الاوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها الى اللغة ولا وجه لنسبتها الى واضعها ، لأن التأليف هو اسناد فعل الى اسم ، أو اسم الى اسم وذلك شيء يحصل بقصد المتكلم فلا يصير « ضرب » خبراً عن زيد بوضع اللغة بل بمن قصد أثبات الضرب فعلاً له) (٢١) .

وفي مذهبنا أن هذا الفرق بين المجاز اللغوي والمجاز العقلي مسألة نظرية لا تستند الى طبيعة المجاز ولا تستضيء بشواهد ، فقد مرّ بنا مارأيناه من أن المجاز سواء أكان مرسلأ أم مجازاً بالاستعارة قائم على أساس البديلة واحلال كلمة محل كلمة أخرى في اداء مدلول مقصود ، لذلك فالمجاز بشتى أضربه يرسم صورة بديلة تنهض بالدلالة على ما لم يرد في التعبير .

وأياً كان وجه التفريق بين المجاز اللغوي بفرعيه المجاز المرسل والمجاز بالاستعارة والمجاز العقلي ، فإن المجاز العقلي في مذهبنا صورة بديلة عقلية . ويستقيم مذهبنا هذا من الشواهد التي ألتمس البلاغيون في ضوءها علاقات المجاز العقلي التي حصروها في اربعة أنماط رئيسة : -

(٢١) اسرار البلاغة ص ٣٧٦ .

أولها : المفعولية : فيما بُني للفاعل وأسند الى المفعول به الحقيقي نحو قوله تعالى (عيشة راضية) (٢٢) فالراضيه مبنية للفاعل وحقيقتها مرضية ، وهذا الاسناد يرسم صورة بديلة عن الاسناد الحقيقي ، وهذه الصورة تتبادر الى الذهن اذا ما ثبتنا تعبير (عيشة مرضية) وازاءها تعبير عيشة راضية : ففي التعبير الثاني تفيض ألوان الرضى في جنبات العيشة وأرجائها مادامت شاعرة بالرضى قائمة به بخلاف ما اذا كانت مفعولة فان درجة تحقيق الرضا فيها محدود ، لأن رضاها خارج عنها محسوس بها •

وكذلك قول عبيد بن الأبرص : —

فَرُبُّ مَاءٍ وَرَدَّتْ أَجْنُ

سَسِيلُهُ خَائِفٌ جَدِيبٌ

فقوله سبيله خائف صورة بديلة عقلية عن مراده : السبيل المخوف فيه •

وتلك الصورة البديلة — من غير ريب — تجسد الرعب والخوف الذي يلقاه من يسلكه بشكلٍ لانلمسه في التعبير الحقيقي ، اذ أن الرعب والخوف قد سريا الى السبيل نفسه فأرتجفت مظاهره الطبيعية من رمالٍ وصخورٍ وجبالٍ ووديان ، فكيف سالكه الانسان ؟ ! •

انه يرتمي فريسةً لهذا الرعب والخوف مادام سبيله وهو الجُماد الناقص الحس قد هزته الاهوال فتصور خائفاً •

وثانيها : الزمانية : فيما بُني الى الزمان مثل (نهاره صائمٌ وليله قائمٌ) ، اذ أن النهار لا يصوم والليل لا يقوم وانما يُصام في النهار ويقام في الليل والفاعل الحقيقي هو الصائم والقائم • وهذه العلاقة تكشف لنا أيضاً عن

(٢٢) القارعة الآية ٧ .

صورة بديلة عقلية تثير في النفس والعقل مالا يشيرهُ التعبير الذي نابت عنه
الصورة : فصورة النهار الصائم تؤدي عن الصائم المتبتل فيه ، وكأن الدنيا
كلها صائمة معه في يوم صيامه ، وكذلك صورة (ليله قائم) تنبض بفيض من
الأحاسيس والرؤى والضلال دونه التعبير الحقيقي (قائم في ليله) .
ففي الصورة الليل الذي يخيم على القائم قد بدا في وقار وخشوع بكل
مظاهره ، فاذا الكون كله حول القائم الحقيقي يمضي في علائم القيام وسماته
الحركية والصوتية والروحية .

ومنها ما أسند الفعل المعلوم الصريح الى الزمان كقول سويد ابن ابي
كاهل الشكري : -

يسحبُ الليلُ نجومًا ظلُّعًا
فتواليها بطيئاتُ التسبع

ويزجها على ابطائها
مغرب اللون اذا اللون انقشع

فالمتلقي يستقبل في هذين المبيتين صورة بديلة عقلية في قول الشاعر
(يسحب الليل نجومًا ظلُّعًا) ، فاذا الليل الذي لأمر بيده ولا ارادة له يستوي
فاعلاً يمتلك قدرة السحب والنهوض بالجر ، فيسحب ويجر نجومًا تعرج في
مشيتها فتتأقل ولا تسجيب لليل فيما يريد منها بسهولة فينكفىء هذا الليل
على نفسه ويمضي ببطء وتأقل .

ويقين ان أي تعبير نوره لتلك الصورة البديلة كأن تقول (ليل نجومه
بطيئة) لا يقدر على أن يكشف لنا عن ليل الشاعر ذاك .

واذن فلنوازن بين هذا التعبير وتلك الصورة البديلة العقلية التي يدرك
المتلقي أسرار جمالها اذا ماتذكر أن فعل السحب ينهض به غير الليل مثل نظام
الكون الذي يجري ناموسه بتقدير من الله تعالى .

وتأخذ صورته (سحب الليل للنجوم الظلع) موقعها من النفس اذا ما وصل المتلقي بينها وبين صورة (ازجاء الصباح للنجوم) في البيت الثاني الذي بين فيه الشاعر انه يال الصباح على النجوم الظلع بضوءه لتمضي مسرعة : ويزجها على ابطائها مغرب اللون اذا اللون انقشع •

فالمغرب بفتح الراء هاهنا بياض الصبح الذي يستوي فاعلاً للفعل يزجي ، وهو في الحقيقة زمن لحدث اختفاء النجوم بارادة ناموس الطبيعة الرباني •

واذن فزمن الفعل يأتي بديلاً عن الفاعل الحقيقي ويستند الي غير فعله ، فيرسم به الشاعر الجاهلي صورتين منسجمتين للصراع الأبدي بين الليل والنهار اللذين يتعاوران ويلج بعضهما في بعض بارادة الله تعالى ، ويبدو هذا الايلاج شداً ودفعاً في صورتين بديلتين عقليتين •

وثالثها : المكانية : فيما بني للفاعل واسند للمكان كقوله تعالى : (وجعلنا الانهار تجري من تحتهم) (٢٣) لأن الانهار مكان جري الماء وانما يجري مافيهما وهو الماء •

واسناد الانهار الى الفعل (تجري) بدلاً من أسناد الماء يرسم صورة بديلة عقلية للحركة التي تفيض في المكان نعيماً وخصباً ، فالأرض التي تنشق عن المياه تتمثل حية دفاقة تفيض بما ينجم عن المياه خضرة وخيرات •
ورابعها : السببية : وهو اسناد الفعل أو ماهو في معناه الى غير فاعله ، لأن المسند اليه سببه كقول الشاعر : —

اني لمن معشر أفنى أوائلهم

قليل الكماة : ألا أين المحامونا

ففي هذا البيت افنى (قليل الكماة) صورة بديلة عقلية عن تعبير أفنى

(٢٣) سورة الانعام الآية ٦ •

الشجعان ، وهذه الصورة البديلة العقلية تنادي الكماة وحميتهم فاعلاء للفعل أفنى ، فاذا هؤلاء الكماة وما يصدر عنهم في حومة الوغى من عبارات حماسية شىء واحد في التأثير والتنفيذ .

من الاستعارة التصريحية الى الصورة البديلة المقارنة : —

أما المجاز بالاستعارة الذي يرسم صورة بديلة فمقصودنا منه الاستعارة التصريحية التي نوه بها اللغويون والبلاغيون منذ أوائل القرن الثالث للهجرة وحدها عبد القاهر الجرجاني قائلًا : (ان تريد تشبيه الشىء بالشىء وتظهره وتجيء الى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجره عليه) (٢٤) يفغل هذا الحد الاستعارة المكنية والتخيلية ، ويقتصر على الاستعارة التصريحية التي هي ركن المشبه به في التشبيه الذي حذف منه ركن المشبه كما حذف منه وجه المشبه واداة التشبيه .

ومعلوم أن البلاغيين المتأخرين لا يرضون بهذا ولا يقفون عنده ، وانما يستندون الى التشبيه ويفرعون عليه نمطين رئيسين من الاستعارة احدهما الاستعارة التصريحية التي ذكرناها من قبل . وثانيها الاستعارة المكنية أو التخيلية وهي المشبه الباقي من التشبيه الذي حذف منه ركن المشبه به وسائر أركانه .

وأياً كان فنحن نرى أن الاستعارة التصريحية وحدها هي التي ترسم صورة بديلة بخلاف الاستعارة المكنية التي سوف نراها ترسم (٢٥) نمطاً آخر من الصور ، وذلك لأنها تنوب عن المشبه المحذوف وتأتي بديلة عنه في لفظ صريح مذكور .

وهذه الصورة البديلة تفرق لدينا بصفة المقارنة وتتقيد بها متميزة عن الصورة البديلة التابعة (المجاز المرسل) وعن الصورة البديلة العقلية (المجاز العقلي) .

(٢٤) دلائل الاعجاز ص ٥٣ .

(٢٥) راجع هذا البحث .

لقد رسخ البلاغيون اربعة أركان للاستعارة التصريحية هي : ركن المستعار ، وركن المستعار له ، وركن العلاقة بين المستعار والمستعار له ، وهي علاقة التشابه ، وركن القرينة اللفظية أو المعنوية التي تدل في النص على أن اللفظ المستعار لم يستعمل فيما وضع له . وتبدو هذه الأركان مجتمعة في تحليل قول الرسول الكريم (خير الناس رجل ممسك بعنان فرسه في سبيل الله كلما سمع هيعة طار إليها) .

فلفظ طار مستعار ، والمستعار له هو الاسراع ، والعلاقة بين الطيران والاسراع هي لون من المشابهة ، والقرينة الدالة على أن المقصود (من طار) هو أسرع إذ أن الانسان لا يطير .

أما مصطلحنا (الصورة البديلة المقارنة) الذي نديره مرادفاً لمصطلح الاستعارة التصريحية ، فإن مفهومه ينهض على أساس : أن هذا النمط من البيان العربي يرسم للمتلقي صورة بديلة عن صورة حقيقية ترتبط معها وتقرن بها من خلال ضرب من التشابه ولون من التماثل .

ولما كانت الصورة الحقيقية غير مذكورة فإن الصورة البديلة تحمل المتلقي على تخيل المطابقة بين الصورتين ، فتكون احداها هي الأخرى في مقارنة ذهنية مستلزمة من النص . ويتضح مفهومنا هذا عن طبيعة الاستعارة التصريحية أكثر فأكثر في قول بشر بن أبي خازم يصف ثغر حبيبته .

يُفْلَجَنُ الشفاه عن اقحوان

جلاه غب سارية قطار

فصورة ثغر هذه المرأة بنصاعة أسنانها وشفثتها وما إليها من مظاهر الجمال وطيب الرائحة أمر انفع به الشاعر وهاجت أحاسيسه بشأنه ، فأراد أن ينقلها الى المتلقين ، فطواها عنهم وقدم بديلها صورة اقحوان ندي يرف ظرة ويرق بهجة . وهذه الصورة بحكم بنائها اللغوي مقارنة لصورة ثغر

المرأة الحقيقية وملازمة اياها : تتمثلها مخيلة المتلقين من خلال تداعي الأفكار والأحاسيس التي تمور بها صورة الاقحوان في تلك الحال .

الصورة البديلة المقارنة في اطار الاستعارة الوفاقية والعنادية : -

لقد رصد البلاغيون القدامى أنماطاً من الاستعارة التصريحية ، فشكلوا منها على وفق طرفيها المستعار والمستعار له نمطين : -

الاول : الاستعارة التصريحية الوفاقية ، وهي التي يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لعدم التنافي مثل : اجتماع الحياة والهداية في كلمة (أحيا) التي جاءت في قوله تعالى : (أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا)^(٢٦) فالمراد بـ (أحييناه) هديناه أي : أو من كان ضالاً فهديناه ؟ والهداية والحياة لاشك في جواز اجتماعهما في شيء^(٢٧) .

الثاني : الاستعارة التصريحية العنادية ، وهي التي لا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد لتنافيها كاجتماع الموت والضلال كما في الآية السابقة : (أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ) أي ضالاً فهديناه . فكلمة (ميتاً) استعارة تصريحية عنادية اذ شبه الضلال بالموت ، بجامع ترتب تقي الانتفاع في كل ، وأستعير الموت للضلال ، وأشتق من الموت بمعنى الضلال ، (ميتاً) بمعنى (ضالاً) وهي عنادية ، لأنه لا يمكن اجتماع الموت والضلال في شيء واحد . ويمضي أولئك البلاغيون فيذكرون ان الاستعارة العنادية - في ضوء السياق والقرينة - ربما تكون تمليلية ، أي المقصود منها التمليح والظرافة . وقد تكون تهكمية - أي المقصود منها التهكم والاستهزاء - بأن يستعمل اللفظ الموضوع لمعنى على ضده ونقيضه : نحو قولك للذميم تملحاً : رأيت

(٢٦) أَوْ مَن كَانَ مَيِّتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات ليس بخارج منها كذلك زين للكافرين ما كانوا يعملون

سورة الانعام الآية ١٢٢ .

(٢٧) راجع الايضاح ص ٢٨٩ .

بدرأ ونحو قوله تعالى : (فبشرهم بعذابٍ أليم) (٢٨) أي انذرهم فأستعيرت
البشارة التي هي الخبر السار ، للأندار الذي هو ضده بادخال الانذار في
جنس البشارة على سبيل التهكم والاستهزاء .

وفي مذهبنا أن هذه القسمة للاستعارة التصريحية ثمرة للنظر البلاغي
المدقق الذي يحرص على وجوب توفر علاقة التشابه بين صورة المستعار
وصورة المستعار له أي الصورة الحقيقية والصورة البديلة المقارنة ، وهي
على أية حال لا تشكل قيداً على الخيال المبدع في بناء صورته المعبرة . وآية
ذلك ان الاستعارة العنادية بشتى أغراضها تأتي على وفق هذا النظر متسعة
حتى للجمع بين الضدين والتأليف بين المتناقضين مادام هذان الضدان
والمتناقضان يتواصلان بوشيجة وصلة لاتضيق عنها علاقة التشابه والبديلة .

الصورة البديلة المقارنة بين الضعف والقوة في أنماط ملائمتها : -

لقد تعقب البلاغيون الاستعارة التصريحية خارج دائرة أركانها الأربعة
التي هي المستعار والمستعار له والعلاقة والقرينة ، ووقفوا بها مع الملائمات
التي تذكر للمستعار أو للمستعار له أو لكليهما أو يهمل ذكره ، فقسموها
في ضوء أحد هذه الاعتبارات على ثلاثة أنماط : -

اولها : الاستعارة التصريحية المرشحة : الترشيح لغة يعني التعزير
والتقوية ، واصطلاحاً هو أن يقرن اللفظ المستعار بملائمه أي المشبه به كقوله
تعالى : (اولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم) (٢٩) .

فكلمة (اشتروا) استعارة بقرينة الضلالة اذ أن الضلالة ليست مما
يباع ويشترى : والمستعار له هو الاستبدال والأختيار : ثم رشحت هذه
الاستعارة وقويت بذكر ما يلائم المستعار منه من الربح والتجارة .

(٢٨) سورة ال عمران الآية ٢١ .

(٢٩) سورة البقرة الآية ١٦ .

وثانيها : الاستعارة المجردة : المجردة لغة اسم مفعول من الفعل جرّد^(٣٠) بمعنى قشر ونزع وسلب ، واصطلاحاً هو أن يقرن اللفظ المستعار بوصف المستعار له أي المشبه وملائمه وذلك لتجريده عن بعض المبالغة ، وسلبه ما يجعل المشبه به متحدّاً مع المشبه كما هو أساس الاستعارة المرشحة والمطلقة من ذلك قول كثير : —

غَمَرُ الرداء ، اذا تبسم ضاحكاً

غلقت^{٣١} لضحكته رقابُ المالِ

فانه استعار الرداء للمعروف لأنه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء مايلقى عليه ووصفه بالغمر الذي هو وصف المعروف لا الرداء ، فنظر الى المستعار له .

وثالثها : الاستعارة التصريحية المطلقة : والمطلقة لغة اسم مفعول من الفعل اطلق بمعنى أرسل ولم يقيد واصطلاحاً صفة للاستعارة التي لم تقترن بما يلائم المستعار أو بما يلائم المستعار له ، كقوله تعالى : (قال ربّ اني وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي واشتعل الرأسُ شيباً)^(٣٢) .

فلفظ اشتعل مستعار والمستعار له الشيب الذي شبهه بشواظ النار في بياضه واناثرته وانتشاره في الشعر فشوّ فيه واخذه منه كل مأخذ باشتعال النار^(٣٣) وكلمة الشيب قرينة الاستعارة (اشتعل) واذ لم يذكر في الآية ما يلائم المستعار منه الذي هو الاشتعال وملائم المستعار له الذي هو انتشار الشيء على ذلك النحو ، فان هذه الاستعارة مطلقة^(٣٤) .

(٣٠) القاموس المحيط (جرّد) .

(٣١) غمر : كثير أو واسع ، الرداء : العطاء الشبيه بالرداء في صون العرض وستر العيوب ، غلقت : انتقل ملكها الى ايدي السائلين كما ينتقل ملك الرهن الى المرتهن اذا غلق أي عجز صاحبه عن افتكاكه .

(٣٢) سورة مريم الآية ٤ .

(٣٣) الكشف ج ٣ / ص ٤ .

(٣٤) راجع البلاغة والتطبيق من ص ٣٥٧ — ص ٣٥٨ .

وفي رأينا ان فسه الاستعاره التصريحية على هذه الأنماط تتعلق بدرجة الخيال الذي يرسم الصورة البديلة المقارنة ويقربها من مداره في تمثل المطابقة بينها وبين صورتها الحقيقية ، فالمتنبي الذي عشق سيف الدولة وأعجب به رآه في قمة من العلو والسمو من النواحي كافة ، فصوره على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة قائلًا : —

وأقبل يمشي في البساط فمادري

الى البحر يسعى أو الى البدر يرتقى

فهو بعد أن صَوَّره بصورة البحر البديلة المقارنة لصورته الحقيقية في الكرم توائب خياله وأنفلت من قيود الواقع ، ورسم عنه صورة البدر وصيَّر هذه الصورة قوية في نياتها ورشحها بما يلائم البدر في الوصول اليه متربعا في كبد السماء ، وذكر الفعل يرتقى : فاذا سيف الدولة الذي يغيب عن المتلقين يحضر في عيونهم بدراً حقيقياً يرتقى اليه الناس أما زهير بن أبي سلمى الذي لم يفارق الفطرة كل المفارقة ولم يكن المبالغة من خياله كل التمكين ، فانه صور ممدوحه بصورة بديلة مقارنة أيضاً وقال : —

لدى أسدٍ شاكي السلاح مقذفٍ

له لبد أظفاره لم تقلم

ففي الشطر الاول من البيت يقدم لنا الشاعر صورة الأسد بديلة عن ممدوحه ، ثم يشاء أن يقيد من حواشي الصورة ويقرب المساحة بينها وبين صورة شجاعة ممدوحه ، فيذكر صفتين أدميتين له هما كونه شاكي السلاح وكونه مقذفاً ، فلا نرى هذا الممدوح في الصورة أسداً في كل شيء ، وانما نراه رجلاً سوياً يتصف بما يتصف به أي بطلٍ ذي بأس وشكيمة ، وذلك على سبيل الاستعارة المجردة .

والملاحظ في الشطر الثاني من البيت ان شاعرنا ذكر ملائمين للصورة البديلة المقارنة وهما مالاأسد من لبد وماله من أظفار غير مقلمة ، فقوى

الصورة البديلة المقارنة ورسخها على سبيل الاستعارة التصريحية المرشحة •
وفي موازنة بين هذا الترسخ والتقوية وبين ذلك التقيد والضعف تأتي
الصورة البديلة المقارنة مطلقة في المحصلة ، وهي في هذه الحال تمثل خيال
زهير بن ابي سلمى المعروف بالصدق وقول الحق كما يقتضيه ماعليه ممدوحه
في واقع الأمر •

الصورة البديلة اللازمة : -

ورابتها : الصورة البديلة اللازمة : وهي الصورة التي ترسمها الكناية
بشتى أنواعها ووسائطها •

والكناية عند البلاغيين المتأخرين هي (لفظ أريد به لازم معناه مع جواز
ارادة معناه حينئذ) (٣٥) : -

ومن أمثلتها قولهم : (طويل النجاد) كناية عن الرجل طويل القامة ،
وقولهم : (كثير الرماد) كناية عن الرجل الكريم ، وقولهم : (نؤوم الضحى)
كناية عن المرأة المترفة التي لها من يخدمها •

يبدو من هذه الشواهد : أن الكناية ضرب من العدول عن لفظ يقرر
معناه حقيقة وصراحة والأتيان بلفظ آخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأول
على أن تكون هناك علاقة لازمة بين اللفظين فيما يؤديانه ، لذلك فإن هذه
العملية اللغوية الفنية تنتج لنا صورة بديلة لازمة لما عدل عنه وترك الى
سواه •

وفي الشواهد السابقة قولنا (هذا رجل طويل) نعبر عما نريد من غير
تصوير فني ، أما اذا عدلنا عن هذا اللفظ وقلنا هذا رجل طويل النجاد بنينا
صورة لذلك الرجل تجسده في حالة مخصوصة ملازمة لحالته الطبيعية •

(٣٥) الايضاح ص ٣١٨ •

أضرب الصورة البديلة اللازمة وأساس تقسيم الكناية : -

وهكذا سائر ما قدمناه أمثلة أوردتها عبد القاهر الجرجاني في تعريفه الكناية ، فمضى على أثره البلاغيون المتأخرون وتفتتوا في تلمس أضربها وتمحيص أنواعها • معتمدين على أساسين : -

الاول : طبيعة المكنى عنه وقد فرعوا عليه ثلاثة أضرب من الكناية : وهي الكناية عن الصفة ، والكناية عن الموصوف ، والكناية عن النسبة •
وثانيهما : أساس السياق والوسائط التي توصلنا الى المكنى عنه ، وأبرز ما بنوا عليه أربعة أضرب : هي التعريض والتلويح والرمز والاشارة •
ان هذه الأضرب جمعاء صور بديلة لازمة يتميز الواحد منها عن الآخر بخصوصية لغوية وفنية تنهض بمهمتها في التعبير عن فكر الأديب وذوقه وعن التأثير في المتلقى •

الكناية عن الموصوف والصورة البديلة اللازمة المعنوية : -
فالكناية عن الموصوف تصور شيئاً محسوساً وتؤدي عن ذات مقصوده كقول الشاعر : -

الضاربين بكل أبيض مخدم

والطاعنين مجامع الأضغان (٣٦)

فها هنا يتحدث الشاعر عن الأعداء ، ويريد أن يصور قلوبهم التي تتلقى ضربات ممدوحه ، فيعدل عن لفظ القلوب ويدير تعبير (مجامع الأضغان) ليصور به هذه القلوب مستودعاتٍ للأحقاد ومجامع للأضغان ، فتؤدي الصورة المعنوية بديلة عن اللفظ الحقيقي الظاهر ولازمة لمعناه فيدرك المتلقون من هذا البناء اللغوي الفني ما بين قلوب القوم والأضغان من صلة ولازمة

(٣٦) أبيض : سيف أبيض ، مخدم : قاطع ، الأضغان : الأحقاد .

لا تنقطع ولا تنبت ، فلا تزال هذه القلوب تنز ما يكره الناس فيها وفيمن تنبض
بين حناياه .

الكناية عن الصفة والصورة البديلة اللازمة الحسية : -

والكناية عن الصفة : المقصود منها الصفة المعنوية التي تصورها وتبرزها
كقوله تعالى : (ولا تجعل يدك مغلولة الى عنقك ولا تبسطها كلَّ
البسط) (٣٧) .

فهذه الآية الكريمة تنهى عن صفتين مذمومتين : اولاهما : البخل
والتقتير ، وثانيتهما : الاسراف والبذخ ، وقد عدلت عن الالفاظ الدالة على
هاتين الصفتين ظاهرة صريحة وأدارت ألفاظاً مصورة ، فاذا البخل المقتر
يتصور للعيان وقد غلَّ يدهُ وشدها الى عنقه ، فبدا كسيحاً لا يدر منه عمل
ينتفع به ، ، ولا ينهض بمهمةٍ يفيد منهُ الآخرون . وصورته هذه بديلة
عن حقيقته لازمة لهذه الحقيقة ، فينفر منه الناس لما يرونه عليه عياناً ويحسونه
فيه مشاهدة .

والمسرف الباذخ يتصور في السياق نفسه ، فاذا هو يبسط يدهُ غاية
البسط ويلح على بسطها في عناء وعنت ويتصور للناس في هذه الصورة البديلة
عن واقع أمره واللازمة لهذا الواقع ، فيفهم المتلقون أنه يضرُ نفسه ولا يجدي
سواه .

الكناية عن النسبة والصورة البديلة اللازمة الوسيطة : -

والكناية عن النسبة : وهي أن يأتي بالمراد منسوباً الى أمرٍ يشتمل
عليه من هي له حقيقة . والغاية (٣٨) منها تخصيص صفة أو مجموعة صفات
بموصوف كقول زياد الأعجم : -

(٣٧) سورة الاسراء الآية ٢٩ .

(٣٨) راجع البرهان في وجوه البيان ص ١٠٥ .

ان السماحة والمروءة ، والندى

في قبةٍ ضربت على ابنِ الحشرِ

فها هنا عدل الشاعر عن الألفاظ الصريحة الدالة على ما لابن الحشر من صفاتٍ حميدة ، واتى بألفاظٍ تصور هذه الصفات في صورة بديلة لازمة لما أراد أن يؤدي عنه ، وهذه الصورة تجمع خلال الممدوح ومكارمه في قبته التي تعود له^{٣٩} وتتنسب اليه .

لقد حرص البلاغيون القدامى على أن تكون الكناية بشتى ضربها بعيدة عن الطلاسم والمعميات ، فحللوا الطريق إليها ، ودرسوا الوسائط التي تجاوزت قرباً أو بعداً بين اللازم والمأزوم من المعاني في بنائها .

وقد اثمر حرصهم هذا تشخيص أضرب أخرى من الكناية عن طريق الوسائط الموصلة إليها .

التعريض والصورة البديلة اللازمة الخفية :-

من هذه الأضرب التعريض الذي هو خلاف التصريح والكشف شأنه في هذا شأن سائر أضرب الكناية ، ولكنه يمتاز بأن السبيل الى ادراك مفهومه ووضع اليد على معناه يتمثل في السياق .

وقد نبه على هذا ابن الاثير قائلاً^(٣٩) (أما التعريض فهو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي)^(٣٩) كما أكد ذلك بعبارة واضحة القزويني قائلاً^(٤٠) : (التعريض هو أن يفهم من اللفظ معنى بالسياق والقرائن من غير أن يقصد استعمال اللفظ فيه أصلاً)^(٤٠) .

وأياً كان فإن التعريض مدلوله خفي مستتر يهتدي اليه المتلقي من خلال ظرف القول ومناسسته وما اليهما قرائن لا ينبض بها البناء اللغوي مباشرة ،

(٣٩) المثل السائر ج ٢ / ١٩٨ .

(٤٠) الايضاح ص ٢١٠ .

وانما تتهادى في حدث تاريخي ومدعاة اجتماعي وعارض شخصي ، ومع ذلك كله ينبغي أن تتوفر هذه القرائن لئلا يضل المتلقي ويثبه عن مراد الشاعر من تعريضه •

ومن الشواهد التي تكشف لنا عن طبيعة التعريض قول طرفة بن العبد في أحد خصومة : —

وأَجْثُرُ ذَا الْكَفَلِ الْقَنَاةَ عَلَى

أَنْسَائِهِ فَيَظْلُ يُسْتَدْمِي (٤١)

ففي هذا الشاهد نستقبل تعويض الشاعر بخصمه الذي نَوَّه به الرواة وذكروا أسمه ، فنتمثله من خلال عبارة (ذا الكفل) في صورة رجل مترف ناعم لم تضره الحروب ولم تلمسه الوقائع ، وانما غطَّ في نعيم نَوَّومات الضحى •

وهذه الصورة بديلة لازمة لما كان عليه هذا الخصم • لو تحدث عنه الشاعر بعبارة صريحة لما تجاوز حديثه تلك الصورة ، وان كانت هذه الصورة خفية لا بد لنا من ظرف بنائها ومناسبة صياغتها للكشف عن مدلولها •

التلويح والصورة البديلة اللازمة المستنبطة : —

ومنها التلويح : —

والتلويح لغة : هو أن تشير الى غيرك من بعد ، واصطلاحاً : هو الكناية التي بينها وبين المكنى عنه مسافة متباعدة لكثرة الوسائط التي تفضي اليه • لقد ذكر البلاغيون جملة شواهد وضحووا في ضوئها هذا الضرب من الكناية ، ومنها قول الشاعر الهدم بن امرئ القيس في الرثاء •

(٤١) الكفل : العجيزة ، الانساء : جمع نساء وهو عرق يستبطن الفخذ وينحدر الى الساق •

لقد ضمت الأثراء منك مَرزاً

عظيم رماد النار مشترك القدر

فهذا الشاعر صَوَّر كرم المرثي في صورة محسوسة هي تكديس الرماد في ساحته وكثرته أمام داره ، وهي صورة بديلة لازمة لمعنى الكرم لا تتبادر الى فهم المتلقي الا باستنباطها عبر خمس وسائط : -

اولاها : اعداد ما يطبخ من جزور وسواه •

وثانيها : ايقاد النيران •

وثالثها : الطبخ وأستهلاك الوقود •

ورابعها : دعوة الضيفان •

وخامستها : ترك الرماد الكثير الذي يستدل منه على المكنى عنه صفة

للممدوح •

الرمز والصورة البديلة اللازمة القريبة : -

ومنها الرمز : -

والرمز لغة : أن تشير الى قريب منك خفية - بنحو شفة - أو حاجب ،

(وأصلة الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ، ثم أستعمل حتى صار الاشارة ••

وقال الفراء : الرمز بالشفتين خاصة) (٤٢) •

واصطلاحاً : هو الكناية التي قلت وسائطها الى المكنى عنه مع خفاء

لقد حلل البلاغيون طائفة من التعابير العربية الموروثة شواهد على الرمز ،

منها قولهم : (عريض القفا) كناية عن البلادة • ومنها قولهم (أملس الجلد)

كناية عن الذي لم يدنس بعار ولم تصبه مثلبة حيث كان يقال للرجل الذي

لا يلصق به ذم هو أملس الجلد •

(٤٢) العمدة ج ١ / ٢٧٥ •

وواضح من هذا أن الرمز قد أستوى عند هؤلاء البلاغيين تعبيراً لغوياً
يتحدد مفهومه ويستقر مدلوله لدى الناس كما لو كان بناءً لغوياً متعارفاً عليه
في تداوله والعدول به عن اللفظ الصريح •

ومع هذا فإن الشعراء قد أخذوه أداة للتصوير ، من هؤلاء الشعراء
أمرؤ القيس الذي قال : —

ظللت رِدائي فوق رأسي قاعداً

أعد الحصى ماتنقضي عَبراتي

فشاعرنا هاهنا يثبتنا أنه في حالة نفسية من القلق والهم والحزن ،
وصورلنا حالته هذه في صورة بنتها أَلْفاظ : (وضع الرداء على الرأس ، وعد
الحصى ، وأنسيال العبرات) وهذا البناء بديل عن عبارات صريحة مباشرة مثل
(أنا حزين أٌشاغل نفسي فلا تجدي مشاغلتي فما أنفك أبكي) •

ويقين أن هذا التصوير الرمزي على الرغم من خفائه قريب الى المتلقي
لا يتيه في الاغراب ولا ينقطع عن المقصود بكثرة وسائطه وأختلال سبيله ،
وأصبح بذلك الرمز من الصور الفنية العربية التي تقرر بناؤها على وفق
سنن العربية وما جرى به معجمها الاجتماعي الفني •

الاشارة والصورة البديلة اللازمة المتبادرة : —

ومنها الاشارة أو الايماء : —

والايماء والاشارة لفظان مترادفان يجتمعان لغة في أن تشير الى قريب
منك اشارة واضحة •

أما اصطلاحاً فيدلان على الكناية التي قلت وسائطها مع وضوح اللزوم
والمكنى عنه المقصود •

ومن الشواهد التي جرت بهذا الضرب من الكناية قول البحري : —

أَوَ مَا رَأَيْتَ الْمَجْدَ أَلْقَى رَحْلَهُ

فِي آلِ طَلْحَةَ ، ثُمَّ لَمْ يَتَحَوَّلِ ؟

فالشاعر في مدحه آل طلحة بالمجد لم يغرب ولم يبعد في مقصده
وانما أعتمد على اشارة واضحة متبادرة متمثلة في تصوير المجد وقد ألقى رحله
في هؤلاء القوم وأستقر لديهم ولم يتحول عنهم ، فتصور في صورة بديلة
عن ألفاظه الصريحة متبادرة الى المتلقي من غير ألتواء وغرابة • ومهما يكن
فبين من هذا التحليل كله : أن بناء الصورة البديلة اللازمة بشتى أضرب
الكناية التي تنوعت طبائعها وأختلفت الوسائط اليها – يستقر في البيان العربي
قويم الأسس ثابت الأركان مما جعله معبراً ومؤثراً في وضوح لغوي وفنية
تصويرية •

الفصل الرابع

الصورة المجسمة

ترسم الصورة المجسمة في مذهبنا بواسطة الاستعارة المكنية التي قررها جمهور البلاغيين ضرباً ثانياً من الاستعارة تقابل الاستعارة التصريحية وتقف ازاءها ، وهذا القرار لم يخل من مسائل خلافية دار رحاها بين البسكاكي والقزويني وسواهما ، لذلك ينبغي علينا — قبل كل شيء — أن نعوض هاتيك المسائل الخلافية ونمحض لنا رأياً في الامر نعتمد عليه في اتخاذ هذا الضرب من الاستعارة أداة لرسم النمط الثالث من أنماط بناء الصورة الفنية في البيان العربي .

اذن فما الاستعارة المكنية وما المسائل الخلافية التي أشتجرت حولها ؟
الاستعارة المكنية والمسائل الخلافية بشأنها : —

كلمة المكنية لغةً : اسم مفعول من كنى بمعنى أخفى وستر ، واصطلاحاً هي صفة مميزة للضرب من الاستعارة سماه القزويني الاستعارة بالكناية أيضاً ، وحده قائلًا : (قد يضم التشبيه في النفس ، فلا يصرح بشيء من أركانه سوى لفظ المشبه ، ويدل عليه — أي على التشبيه المضمّر في النفس — بأن ثبت للمشبه أمر مختص بالمشبه به من غير أن يكون هناك أمر ثابت حياً أو عقلاً أجري عليه اسم ذلك الأمر فيسمى التشبيه أستعارة بالكناية ، أو مكنياً عنها ، وإثبات ذلك الأمر للمشبه أستعارة تخيلية والعلم في ذلك قول لبيد : —

وغداة ريحٍ قد كشفتٍ وقرّةٌ

اذ أصبحت بيد الشمال زمامها^(١)

فانه جعل للشمال يداً ، ومعلوم أنه ليس هناك أمر ثابت حساً أو عقلاً تجري اليد عليه ، كاجراء الأسد على الرجل الشجاع ، ولكن لما شبه الشمال ، لتصرفها القرّة على حكم طبيعتها في التصريف — بالانسان المصرف لما زمامه بيده ، أثبت لها يداً على سبيل التخييل ، مبالغة في تشبيهها به ، وحكم الزمام في استعارته للقرّة — حكم اليد في استعارتها للشمال ، فجعل للقرّة زماماً ، ليكون أتمّ في اثباتها مصرّفة ، كما جعل للشمال يداً ، ليكون أبلغ في تصيرها مصرّفة فوقى المبالغة حقها في الطرفين^(٢) .

لقد غدا رأي القزويني هذا مذهباً للسلف في طبيعة الاستعارة المكنية واجراء لازمها الذي رأوه قرينة للاستعارة المكنية ، ورأوا أن أفراد جميع هذه القرينة مستعملة في حقيقتها ، والتجوز انما هو في (الاثبات لغير ماهو له) المسمى استعارة تخيلية فهما متلازمان وهو من المجاز العقلي .

لقد تتبع القزويني لازم المشبه به المحذوف وعلاقة هذا اللازم بعملية التشبيه فقال : (وأعلم أن الأمر المختص بالمشبه به المثبت للمشبه ، منه مالا يكمل وجه الشبه في المشبه به بدونه ، كما في قول أبي ذؤيب الهذلي : —

واذا المنية أنشبت أظفارها

ألفيت كلّ تميّة لا تنفع^(٣)

فانه شبه المنية بالسبع ، في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة ، من غير تفرقة بين تفّاع وضرّار ، ولا رقة لمرحوم ، ولا بقيا على ذي فضيلة ، فأثبت للمنية

(١) كشفت : عزمت وتغلّبت عليها . قرّة : قر : برد الشمال : الريح الهابة من جهة الشمال . وهي ابرد الرياح . زمامها : قيادها .

(٢) الايضاح ص ٣٠٩ .

(٣) التميّة : الخرزة وشبهها يستدفعون بها الآفات ويتعوذون بها شر العين .

الأظفار التي لا يكمل ذلك في السبع بدونها ، تحقيقاً للمبالغة في التشبيه .
ومنه ما به يكون قوام وجه الشبه في المشبه به ، كما في قول الآخر : -

ولئن نطقت بشكرٍ برّكٍ مَقْصُحاً

فلسانٌ حالي بالشكاية أنطقُ

فانه شبه الحال الدالة على المقصود بانسان متكلم في الدلالة ، فأثبت لها اللسان الذي به قوام الدلالة في الانسان (٤) . واذن فان ما جعله القزويني استعارة تخيلية هو لازم الاستعارة المكنية ، وان هذا اللازم ينبغي أن يرافق الاستعارة المكنية ويأتي معها ويبرز في سياقها ، ذلك لأنه يكمل وجه الشبه به وينتصب قواماً له في كيانه ، وهو يرتبط من خلاله بالمشبه .

ان هذه النتيجة منطقية مادامت الاستعارة المكنية هي أحد طرفي التشبيه المضمّر بيد أن السكاكي نظر الى الاستعارة التخيلية نظرة أخرى وفسرها (بما أستعمل في صورة وهية محضة قدّرت مشابهة لصورة محققة هي معناه كلفظ الاظفار في قول الهذلي ، فانه انما شبه المنية بالسبع في الأغتيال على ما تقدم ، ، أخذ الوهم في تصويرها بصورته ، واختراع مثل ما يلائم صورته ويتم به شكله لها ، من الهيئات والجوارح ، وعلى الخصوص ما يكون قوام اغتياله للنفوس به ، فاخترع للمنية صورة مشابهة لصورة الأظفار المحققة ، فأطلق عليها أسمها (٥) لقد ردد القزويني وغيره على السكاكي رأيه في لازم المشبه به المحذوف الذي يقترن بالاستعارة المكنية وفي الاستعارة التخيلية معتمدين على وجوه عقلية ونقلية تخرج برمتها عن فهم مسألة التخييل وتتجنب ادراك طبيعة الاستعارة نمطاً من التصوير .

رأينا في الاستعارة التخيلية : -

ولعلنا في غنى عن ايراد هذه الوجوه ومناقشتها ، ومع هذا نستند الى

(٤) الايضاح ص ٣١٠ .

(٥) الايضاح ص ٣١٣ .

مذهب القرويني وجمهور البلاغيين في النظر الى الاستعارة التخيلية لازماً لغوياً وتخيالياً للاستعارة المكنية يرتبط معها دائماً ولا ينفصم عنها مطلقاً .

وهذا يعني أن الاستعارة التخيلية عند هؤلاء ليس لها كيان مستقل ، ولا تجري بمعزل منها ، لذلك كله تقرر مطمئنين : أنه لا داعي لأقامة الاستعارة التخيلية ضَرْباً ثالثاً نضيفه الى ضربى الاستعارة : التصريحية والمكنية ، وتفرع الأقسام ونصححها من غير أساس من حقيقة الشواهد الأدبية والفنون التعبيرية .

مفهومنا عن الصورة المجسمة : -

ومن هنا نعود الى مذهبنا في بناء الصور الفنية بوساطة هذه الاداة أو تلك من أدوات البيان العربي ، فنرى : ان حذف المشبه به من التشبيه واستبقاء لازم من لوازمه وإضافة هذا اللازم الى المشبه في التعبير الأدبي - عملية لغوية وفنية : ترسم لنا صورة مجسمة يتمثل فيها المشبه المحسوس غير العاقل شخصاً ، ويتجسد من خلالها المشبه المعنوي محسوساً . وفي ضوء هذا الفهم نرى للاستعارة المكنية هذه الصورة المجسمة غرضين : -

أولهما : تشخيص الجمادات وبث الحياة فيها ومنحها الحركة بشتى مظاهرها ، من ذلك قول دعبل الخزاعي : -

لا تعجبي ياسكّم من رجلٍ

ضحك المشيب برأسه فبكى

فها هنا يتشخص المشيب في صورة من يضحك ، وهو شيء محسوس جامد في الواقع بيد أنه اكتسب صفته من هذا البناء اللغوي القائم على أسناد الضحك اليه واجرائه فناً ، فاذا هو شخص نسمع قهقهته أستخفافاً ، ونلمح وجهه في هذه الحال تهكماً .

وثانيهما : تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحواس في كيان مادي
ملموس ، من ذلك قول أبي العتاهية : -

اتته الخلافة منقادة

إليه تجرّرها أذيالها

فبالخلافة أمر معنوي لا يتحقق في هيئة نراها عياناً ونحس بها ملموسة ،
بيد أن الشاعر جسدها في صورة مجسمة ، فتأتي إلى الخليفة متمشية تجرر
أذيالها في غنج ودلال حسناء تزين الدنيا وتزدان الدنيا بها .

وهكذا فإن الاستعارة المكنية والاستعارة التخيلية تخرجان في مذهبنا
هذا عن طرق المسائل البلاغية الخلافية ، وتكتسب حيويتها من النصوص
الأدبية العريقة ، فتستوي نمطاً ثالثاً من أنماط الصور الفنية التي بنتها أساليب
البيان العربي المتجددة التي تطاول الزمان وتواكب التطور عبر البيئات ، فلا
تخلف بالية ، ولا تنزوي أثرية .

الباب الخامس

الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية

الفصل الاول

رسوخ الصورة الفنية في القصيدة العربية قبل الاسلام

تمثل تجربة الشاعر المخاض الفكري والعاطفي والفني لميلاد قصيدته وارساء منبتها •

والتجربة متنوعة في دواعيها وأشكالها ، وهي في الاحوال جميعها تأخذ بكيان الشاعر ووجوده ، وتخضعه لعاطفة تلائمها وتنشق عنها •

والعاطفة بطبيعتها تؤثر في الشاعر جسماً وفكراً وخيلاً فتتهيج في ذهنه أفكاراً : تشكل الموضوع الذي ينظم قصيدته فيها ، وتفجر في ذهنه ملكة الخيال التي لها لغة مخصوصة في موسيقاها وإيقاعها وفي ألفاظها وتعايرها وفي سياقها وبنائها • لقد تتبعنا الدراسات النقدية المعاصرة ميلاد القصيدة في ضوء فلسفات مختلفة فوضعت اليد على خطوات هذا الميلاد وملامحه في كثير من الخلاف : فلم تتفق على المصطلحات كل الاتفاق ولم توحد نظراتها الى العناصر الرئيسة التي تؤلف كيان القصيدة •

وفي يقيننا أن هذا الأمر بدهي لا يمكن توقع غيره من هذه الدراسات : ذلك لأنها تسعى الى تفسير ميلاد كائن فكري وفني تستقر بذرتها في أعماق الشاعر الانسان الذي يستعصي على العلوم جميعها الكشف عن طبيعته المنظورة ، فكيف الأمر الذي يختفي وراء المنظور ويتغلغل في الوعي واللاوعي وفي النفس والشعور والعاطفة والانفعال والعقل والخيال ؟ ! •

عناصر بناء القصيدة : -

وأياً كان فإن المسألة على الرغم من هذا كله لا تستعصي على البحث

العلمي الذي له مقوماته العامة ومبادئه المقررة •

وفي ضوء هذا اللون من البحث نستقبل القصيدة عامة ونحلل كيائها الى طائفتين متلازمتين غير منفصمتين من العناصر : —

اولاهما : طائفة العناصر الداخلية ، وهي الموضوع والأفكار وعنصر العاطفة والأفعال ، وعنصر الخيال والتخيل •

وثانيتهما : طائفة العناصر الخارجية وهي عنصر الالفاظ كلمات وجملاء وفقرات ، وهو يؤدي عن الافكار والموضوع وعنصر الموسيقى والايقاع الذي ينبثق أساساً من عنصر العاطفة والأفعال ، وعنصر الصور الفنية وهو أداة الخيال ولغة التخيل •

ان طائفتي العناصر هذه في كيان القصيدة تتداخل معاً ، فتشكل بناءها العام ، وتبني قوامها الخاص ، وتميزها أثراً يستقبله المتلقي فيتأثر به ويستجيب له ويشارك صاحبها الشاعر في تجربته على الرغم مما بينه وبين هذه التجربة من تطاول الأزمان واختلاف البيئات •

الخصوصية العربية في ميلاد القصيدة : —

ان هذا الحديث العام عن ميلاد القصيدة وفرز عناصرها لا يجانف واقع الحال لدى الأمم الحية في آثارها الشعرية ، وانما يدنو من هذا الواقع خطوات لا بد من خصوصية يستوجبها تمايز هذه الامم في هذا الشأن أوداك من شؤونها لكي تصل الى جوهر الأمم وحقيقته وتقف بالبحث العلمي لدى هذا الجوهر عسى أن يكشف عنه ويحلله بدقة تفصيلية •

وعلى أساس هذه الحقيقة نرانا نخصص ذلك الحديث العام ونلتم أطرافه في تعرضنا للقصيدة العربية التي هي ثمرة الأمة العربية المتميزة في بيئتها وطبيعتها وأحوالها •

وبدهي أن إبراز هذا التميز يدفع بنا شططاً في قضايا متنوعة ، ويجرنا الى مسائل مختلفة لا يتحملها بحثنا ولا يستوجبها منهجنا ، ومع هذا فينبغي الإشارة الى أن الأمة العربية قد أمتازت في شتى مراحل تاريخها بالنظرة الروحية الواقعية والتوجه العلمي والنزعة الجماعية في الحياة •

ومن هنا فان القصيدة - مظهراً من مظاهر هذه الحياة - كانت الصلة الوجدانية والفكرية والفنية بين الشاعر وجمهور المتلقين • وقد أستوجبت هذه الصلة أن تكون للقصيدة العربية - الى جانب خصوصية شخصية الشاعر • بمختلف يناييعها ومظاهرها - تقاليد ملتزمة في شتى عناصرها ومختلف سماتها •

وقد تدخلت عوامل خاصة بالأمة العربية فيما للقصيدة العربية مما نوهنا به ، فجعلتها تلتزم خطوطاً عامة وتساير سمات مشتركة عبر عصور تطاولت عليها ومن خلال بيئاتٍ تنوعت بين يديها •

ان هذه السمات وتلك الخطوط لا يمكن للناقد المؤرخ أن يتصورها حدوداً ضيقة وقوالب جامدة ، وذلك لأسبابٍ تأتي في مقدمتها حياة الأمة العربية في ثوراتها الفكرية وتقلب أحوالها وخصوبة بيئاتها •

اذن فهذه القصيدة بين اثنتين : كيان راسخ المعالم واضح القسمات من جهة ، وتطورٍ دائم الحركة حيوي الوجود من جهة أخرى • وهاتان الأثنتان تلتقيان في جهتيهما هاتين بين يدي رحابٍ لها مناراتها الفكرية والفنية التي يحتاج اليها الشاعر في مسيرته ويفتقر اليها الناقد في بحثه ، فلا يضل هذا الناقد في مقاييس تحليل القصيدة ومعايير تقويمها ، ولا يتيه ذلك الشاعر في صناعة قصيدته وأبداعها •

ومما ينبغي تأكيده ازاء هاتيك المنارات وفي مضمار خصوصية الأمة العربية : ان هذه الأمة تمتلك تراثاً عريقاً خالداً على مدى العصور التي لا يدانيها عمر أية أمةٍ في تواصل فكرها وفنها ، وأن هذا التراث قد أكتسب

قدسية من نزول القرآن الكريم بلغته الفصيحة ، فأصبحت له بذلك رسالة عقدية حيوية لم تقتصر ، أهدافها على الأمة العربية ووطنها المترامي ، وإنما امتدت وأمتدت ، فأستظلت بها أمم أخرى ، وأتمت إليها في معترك البقاء وتحقيق السعادة الانسانية .

لقد وضعت هذه الحقائق كلها أعباءً مخصوصة على كتفي الشاعر العربي ، وألزمت الناقد الذي يدرس قصائد هذا الشاعر بمنهجية مخصوصة ، وتتمثل هذه الابعاء في أن الشاعر مهما امتلك من موهبة الابداع لاغنى له عن أن يتعلم صناعة القريض وفن الشعر بين يدي تراث أمته حفظاً وأستظهاراً وفقهاً وتأملًا ، فاذا هو في رحاب القصيدة العربية بما شخصنا من طبيعة هذه الرحاب تقليداً وتطويراً • وتشخص تلك المنهجية في أن الناقد الذي يدرس القصيدة العربية ينبغي أن يبدأ من بذرة ميلاد هذه القصيدة وفي ضوء رسالتها وبين يدي تاريخ الأمة التي تمخضت هذه القصيدة عن وجود أبنائها الشعراء •

ان هذه النظرة المخصوصة التي تملأنا منها وهدفاً تبرر رحلتنا الطويلة مع الصورة الفنية في دراستها دراسة تاريخية موازنة ، كما تبرر مانحن مقدمون عليه من استثمار نتائج هذه الرحلة تطبيقاً وتحليلاً لنماذج من القصائد تمثل حياة الأمة العربية وطائفة من شعرائها •

الصورة الفنية في أبنية القصيدة العربية : —

ومما لا بدّ من الإشارة اليه هاهنا : ان هذه الدراسة التطبيقية التحليلية تستقبل الصورة الفنية على أنها الوشيجة العضوية في بناء القصيدة العربية وارسائها صلةً هادفة بين الشاعر والمتلقي •

وفي ملاحظتنا التاريخية انّ لهذا البناء ثلاثة أنماط رئيسة : —

أولها : البناء الخليط الذي ينهض على عناصر مختلفة لاتجمعها وحدة ظاهرة بارزة •

ثانيها : البناء المركب الذي يجمع عناصر مختلفة في ترابط متنوع
الوشائج خصب الصلات ، فتبدو القصيدة القائمة عليه منسجمة في معالمها
متوافقة في ملامحها .

وثالثها : البناء الموحد الذي تتداخل عناصره وتتفاعل في قوام عضوي ،
وتتجسد وحدة فكرية وفنية لا انقسام بين أجزائها ولا تداعي يهز وجودها .

علة اختيار ثلاثة شعراء من هذا العصر : -

يزخر ديوان العرب قبل الاسلام ويفيض بقصائد : تنوعت أبنيتها ،
وتلونت موضوعاتها ، وتشعبت عناصرها في خصوبة وحيوية . وهذه القصائد
مهما اختلفت الآراء في كيفية روايتها وجمعها - تمثل المنبت الخصب المتسع
الذي نجمت عنه قصائد العربية في مختلف العصور وشتى البيئات ، وطلعت
عنها في رحاب صناعاتها وابداعها .

ويقين أن قصائد وصلت إلينا على هذه الدرجة من السعة - يضيق عنها
بحثنا ، ولا يقدر على الأمام بها ألماً مفصلاً ، ومن هنا نرانا نختص بثلاثة
شعراء من هذا العصر أمتازت قصائدهم بخصائص متميزة نبضت بها
شخصياتهم في ظروف أمتهم العامة التي تأثروا بها وأثروا فيها : -

أول هؤلاء الشعراء امرؤ القيس الذي تميز في قصائده بذاتية لاهية
خاضت به في تجاربه مع النساء ، فأستوت هذه التجارب مخاضاً في قصائد
الغزل ومقطعات النسيم وأبيات التشبيب . وثاني هؤلاء الشعراء : زهير بن
أبي سلمى الذي أملت عليه حكمته مواقف تمخضت عن تجارب عقلية في
شؤون الحياة ومبادئ الكون ، فأنتج لنا من الشعر الفكري قصائد تخوض
في مسائل الحرب والسلام ، وتطرق موضوعات فلسفة الموت والحياة .

وثالثهم : النابغة الذبياني الذي وجد نفسه بحكم ظروفه الخاصة
وشؤون قبيلته على أبواب ملوكٍ حكموا الناس وتولوا أمورهم ، فكانت

له مع هؤلاء الملوك تجارب ألزمته أن يمدح لهذا الغرض أو ذاك ويعتذر لهذه
التعلة أو تلك •

وواضح أن اختيار هؤلاء الشعراء قد مكن بحثنا من دراسة الصورة
الفنية في قصائد تشكل موضوعاتها العمود الفقري لقضايا الشعر ومسائله
في كل زمانٍ ومكان ، ذلك لأن الشعر لا بدَّ من أن يتغنى بالمرأة حباً وعشقا ،
ويبحث الحياة فكراً وعقيدة ، ويعالج الوجود رغبة ورهبة وهو في قدره
هذا دأبه دائم وسعيه حثيث وتواصله قائم •

اذن فكيف كانت الصورة الفنية في شعر امرئ القيس شاعراً غزلاً
محباً ؟ •

امرؤ القيس وتجربة الحب : -

ان ديوان امرئ القيس الذي وصل إلينا يجمع بين دفتيه قصائد فنية
في شؤون الحياة كافة ، وان كان موضوع الغزل يستأثر بجمهورها ، ويستوي
نعماً رئيساً فيها •

وتأتي معلقته الشهيرة (قمانبك) في طليعة هاتيك القصائد تجسيدا لما
أمتاز به هذا الشاعر من تفنن في التصوير وصدق في التعبير ، فاذا هي في تلون
موضوعاتها بناء مركب تتساق أجزاؤه وتتكاثر لتؤدي عن تجربة موحدة
في أصلها متماسكة في فروعها •

وفي رأينا ان بنائية هذه القصيدة المركبة تستوي شاهداً على صحة
مذهبنا في فهم التجربة الشعرية عامة على أنها لاتعني الأنزواء في موضوع
واحد والاقتصار على فكرة جزئية ، وانما تعني أنها تتقد لدافع محدد وتصدر
عن ينبوع مؤطر ، ثم تهيج فتفيض وتستثير تجارب أخرى دفيئة : ترى
ذكريات اذا كانت قد تباعدت زمناً وغرضاً فانها تتواشج منتظمة في خيط فكري
وشعوري دقيق يتجسد في ألوان الصورة الفنية والتقريرية وتتواشج الى
المتلقين من خلال أبنية لغوية •

ومعلقة امرئ القيس هذه تبدو في ظاهرها مقاطع متناثرة تتحدث عن الديار والوله بالنساء والمغامرات الغرامية والصيد ووصف المطر وما الى ذلك من موضوعات متلوثة ، بيد أنها في الوقت نفسه تتداخل هذه المقاطع مبتدئة من تجربة ماتلبث أن تمور وتتشعب في تواصل وتعاطف •

ومهما يكن فإن صور هذه المعلقة بشتى أنواعها وأبنيتها تستوي صلة وثقى بين امرئ القيس والذين يقرأون معلقته في أي زمان ومكان •

تصوير امرئ القيس في مشهد من الذلة : -

وتتجلى هذه الحقيقة في أن شاعرنا يتكشف لنا في احد منعطفات معلقته^(١) متوجهاً الى امرأة بعينها اسمها فاطمة ويناجيها قائلاً : -

أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل
وان كنت قد أزمعت صرمي فأجملني

ان الصورة التي يرسمها هذا البيت تقريرية تخلو من أدوات البيان العربي التي تتفنن في نقل المشهد الى المتلقين بما لديهم من خبرة مخصوصة في هذا الباب ، ومع ذلك فإن هذه الصورة تتحزم باللغة العربية التي رأيناها فنية في ألفاظها المعجمية وفي أبنيتها الأسلوبية ، وتستعمل الهمزة من بين أدوات النداء ، فتقرر أن المنادي فاطم قرية من الشاعر تسمعه همساً وتدنو اليه خطأ ، فيتخيل المتلقي : أن امرأ القيس يأخذ بتلايبها في خلوة بناحية من خيام الحي •

وتمضي الفاظ البيت المصورة ، فتجسد لنا هذه المرأة معذبة لشاعرنا لاتجمل به ولا ترعوي : -

فلفظة مهلاً : أي رفقا تدل على أن الشاعر يضج بما يلقاه من غنت

(١) شرح المعلقات السبع : الزوزني ص ٢٢ •

وشدة ، فيتوسل من غير جدوى •

ولفظة التدلل التي تعني أن يثق الانسان بحب غيره اياه فيؤذبه على حسب ثقته به - تصور المرأة ممعنة في دلالها مستهترة في تعذيب من تعلق بها •
وهنا يتخيل المتلقي : أن فاطمة هذه لاتبالي بما تسمع ولا تلتفت الى ماترى ، بل ربما تزم شفيتها وتولي بوجهها ، فلا يبقى لشاعرنا الى الاسراف في ألتماس الرحمة فيسألها الرفق في الصرم والهجران • تأخذ صورة الشاعر هذه وما يتخيله المتلقي بشأن صاحبتة مداها في صورة فنية تلتها مقرررة : -

أغركِ مني أن حبك قاتلي

وانكِ مهما تأمرني آلقب يفعل

فهذا البيت يستهل اسلوبه بالهمزة الاستفهامية التي خرجت في مدلولها اللغوي الى تقرير حالٍ متخيلة عن طلب الجواب مجازاً •

وفي مذهبنا أن الهمزة الاستفهامية على الرغم من دلالتها هذه تتواصل مع تخيل المتلقي صورة فاطمة صامته بكبرياء متجاهلة في تعنت ، وكأنا بهذه الأداة تلحف في أستنطاق المرأة وان كانت في دلالتها التصويرية ترسم للمتلقي صورة مقابلة من التشبيه المطلق تجسد حبها قاتلاً • والقاتل لفظة بمدلولها اللغوي تضم اليها أدوات القتل كافة المحسوسة وغير المحسوسة ، فيكون للمتلقي حق تمثل حب هذه المرأة سيفاً أو دواءً دفيناً ، فيفهم نوعية هذا الحب في شراسة ووحشية • وآية ذلك ان امرأ القيس يتجسد لنا قبلاً تمتلكه فاطمة فتأمره بما شاءت ، وليس له في هذا الا أن يفعل ما يؤمر به •

وصورة امرئ القيس هذه تتهادى الينا بديلة تابعة اذ أرتسمت بالمجاز المرسل الذي أعتمد على كلمة القلب النائية مناب الجسم كله • فهاهنا القلب جزء يصور امرأ القيس كلاً ، وقد ذاب بعقله واراادته ومنزلته الاجتماعية ، وخرج قلباً ذليلاً بين يدي فاطمة • يستوي صمت فاطمة على ذلك النحو

حقيقة ، اذ تتواصل مناجاة امرئ القيس وتوسلاته قائلة : —

وان°تك° قد ساءتك مني خليفة°

فسئلي ثيابي من ثيابك تنسل

فها هنا يسلم لصاحبه بكل شيء ويرضى أن تكون قد ساءت منه خليفة
على أن تحرره وتفك أساره •

ومسألة تحريره وفك أساره تتصور لنا في صورة بديلة لازمة رسمتها
كلمتان رئيستان : —

اولاهما : كلمة الثياب التي تستوي في مدلولها استعارة تصريحية بمعنى
القلب •

وثانيتهما : كلمة سئلي وتنسل التي مادتها المعجمية تعنى : (سقوط
الريش والوبر والصوف والشعر) •

وهاتان الكلمتان فيما ترسمان تصوران امرأ القيس متعلقاً بباطمة في
صورة مالا سبيل له الى التحرر الا بارادة ممن تقيده •

ومن هنا فان هذه الصورة البديلة اللازمة قد جرت على أسلوب الكناية
عن صفة مخصوصة — على رأي بعض الشراح — وهي في الأحوال كلها
تقرب الينا مافيه امرؤ القيس عبر الأزمان والبيئات مقيداً من غير حول وقوة :
يتمنى التحرر مما فيه ولو كان تحرره في صورة من تجرد عن كل شيء وخسر
كل شيء •

يتكامل المشهد بصوره تلك في خلفية المأساة وقاعدتها النفسية والشعورية
قائلاً : —

وما ذرفت عيناك الا لتضربي

بسهميك في أعشار قلبٍ مقتلٍ

يشير الشاعر هنا حكايته مع فاطمة ، ويتحدث بصيغة الماضي عن ذرفها الدموع ، فيستحضر الصور السابقة التي مرت بنا مبينة أن حبها قاتل وان قلبه أسير •

وكان المتلقي يريد أن يعرف ذلك القاتل ما عسى أن يكون ، كما كان يريد أن يعرف مصير ذلك القلب العبد ، فتأتي الصورة الفنية التي يرسمها هذا البيت بديلة ، فاذا هي سهمان أحدهما بديل عن دمعها والثاني بديل عن عينها •

وما يصيبهما هذان السهمان هو قلب مقتل ذليل ، ومن هنا تفهم امرأ القيس فيما يعانيه ، وتتمثل فاطمة فيما تقسو به وتصر عليه ، وذلك من خلال صور تقريرية وفنية تجري موحدة في نظام شعوري متواصل •

الصورة الفنية وتبدل مشهد امرئ القيس : -

تروي لنا المعلقة بعد هذا المشهد مشهداً آخر يصور لنا امرأ القيس متمكناً من امرأة أخرى ، فيبدو بطل قصة غرامية تستهل أحداثها راوية : -

وبيضة خدرٍ لا يثرامُ خباؤها

تمتعتُ من لهُوٍ بها غيرَ مُعَجَلٍ

فها هنا كلمة البيضة صورة بديلة مقارنة عن امرأة مصون في ستر وجمال على سبيل الاستعارة التصريحية ، ذلك لأن البيضة تستوي مشبهاً به للنساء من ثلاثة وجوه : أحدها : الصحة والسلامة عن الطمث ، والثاني الصيانة والستر ، والثالث : صفاء اللون ونقاؤه •

ومن خلال هذه الصورة البديلة المقارنة يفهم المتلقي : ان هذه المرأة عزيزة ليست بخراجه ولا ولاجة ، ومع ذلك فإن امرأ القيس يمعن في تصويرها وتصوير نفسه ، فيتخيل المتلقي : ان امرأ القيس في هذا المشهد غيره في المشهد السابق ، اذ يلმسه ها هنا وهو يتمتع بهذه المرأة لاهياً في غير تعجل وتسرع •

والسؤال الذي يتبادر إلينا عن بناء معلقة امرئ القيس في هذين
المشهدين المتناقضين يستفسر قائلاً : واذن فما دور الصورة الفنية في تركيب
بناء المعلقة ؟ •

كان امرؤ القيس في المشهد الأول عبداً قتيلاً بين يدي فاطمة ، وهو
هاهنا بطل متمكن من هذه البيضة المصون •

ان وجه البناء التركيبي بين هذين المشهدين من خلال الصورة الفنية -
يبدو في الخيط العاطفي الذي تتواصل بحلقاته تجربة امرئ القيس في الحياة •
فامرؤ القيس ابن ملك ، وابن الملك لا يقتات على لونٍ أوحده من
التجارب ، والحياة برحابها وسعتها لا ينغلق مسرحها على صورة فاطمة تلك ،
وانما ينفرج عن أخريات •

وهكذا فالمتلقي يستقبل باطمئنان ما يرويه امرؤ القيس في هذا المشهد ،
ويصدق ما يرويه في جو شعوري مركب يجمع بين نموذجين من النساء في
تركيبٍ عضوي ، كما يجمع أي جوٍ بين طقسين مختلفين في فصل من فصول
السنة •

وأياً كان فإن الصور التي رسمها امرؤ القيس عن المرأة قاتلة للرجل
ومستسلمة له قد أضحت قوالب تمجها الحياة الاجتماعية في تجارب حقيقية ،
ويرددها الشعراء أصالة وتقليداً ، وهي في الحالتين هاتين قد جسدت المرأة
آلة حرب ومتاع •

ومن هنا رأينا قصائد الغزل تعج بهاتيك الصور في الأغلب ، كما رأينا
بعض الشعراء يمعنون في ذم النساء^(٢) ويرسمونهن في مشاهد مريرة •

وسوف^(٣) نرى هذه المشاهد وتلك الصور بين يدي القرآن الكريم

(٢) لقد جمع أبو تمام من هذه القصائد ماصيره باباً من ابواب حماسته
راجع ديوان الحماسة ج ٢ / ٥٦٤ الباب العاشر •

(٣) راجع هذا البحث •

في صدر الاسلام تحاول التجدد والأثقلات من أطرها العامة ، فتنعثر محاولتها
في اتجاهات •

الفكر والصور الفنية : -

يوصف الشعر العربي قبل الاسلام بأنه (كان علم قوم لم يكن لهم
علم أصح منه) •

ومغزى هذا الوصف : أن الشعر العربي قد فتح قلبه في هذه الحقبة
المبكرة من تاريخ نشأته وتطوره للاتجاهات الفكرية والموضوعات العقلية التي
تمخضت عنها حياة الأمة العربية في معترك العلاقات القبلية والصراعات
العقدية والتأملات الفلسفية •

ويصدق تاريخ الأدب العربي هذه الحقيقة ويؤكدها ، فيروي لنا
أسماء شعراء أشتهروا في هذا المعترك وجرى شعرهم بألوانه من هؤلاء عروة
ابن الورد الذي تزعم جماعة الصعاليك وكرس شعره لتجسيد طموحهم في
تحقيق العدالة الاجتماعية ومنازلة الظلم والظالمين •

ومنهم الأفوه الأودي الذي تجرد لتأمل حقائق الوجود وتصويرها
مبادئ في ترسيخ العلاقة العضوية بين الراعي والرعية والقائد والمقود •

ومنهم زهير بن أبي سلمى الذي احتلت أحداث أيامه بخيرها وشرها ،
وأستخلص منها الحكمة منارة تهدي المختصمين وترشد الضالين الى شاطئ
السلام الاجتماعي والأمن النفسي •

وغير هؤلاء وأولئك من الشعراء كثيرون في هذا المجال ، ومن هنا حمل
الينا التراث العربي قصائد تمثل اتجاهات الفكر الأنساني في شتى القضايا
الحيوية التي تنبض بها العصور في تطاولها عبر البيئات الانسانية •

والملاحظ أن هذه القصائد لم تكن نظراً عقلياً مجرداً ولم تكن فكراً

مقرراً ، بل كانت في معظمها فناً واعياً ينبع عن التجربة المحسوسة ويتخطى
أفق الماديات ويعود صناعة جميلة هادفة •

زهير بن ابي سلمى وتواصل صوره الفنية عن الحرب والسلام : -

ومما يمثل الشعر العربي في نزعتة هذه الشاعر زهير بن ابي سلمى الذي
أشتهر برزانة عقله في الخصومات والتأمل في المضلات ووضع قصائد
الحوليات ، فكان بحق الحكيم المتقن والفيلسوف المتزن •

ولعل معلقته المشهورة : (أمنٌ أمٌ أوفى دِمنةٌ لم تكلم) هي عطاؤه
الذي ينبض بما تخصص فيه وعُرف به ، ذلك لأنها تلتئم في ألوان موضوعاتها
بناءً فكرياً وفنياً مركباً •

ففي هذا البناء تطالعنا الرزانة في الحكم والوقار في العاطفة والايمان
في الخير ، كما تطالعنا الصور الفنية نابضة بذلك كله في حبكة تجمع بين
الخيال الشعري والوعي الفني •

ومما يدل على ما تقرره خوضه في مسألة الحرب والسلام مستنكراً
الحرب التي كانت من مظاهر الحياة في عصره وداعياً الى السلام الذي كان
الناس يفتقدونه ويرغبون في أفقاده لأنه كان يعلق باباً من ابواب الرزق اذا
ما تحقق • اذن فمسألة الحرب والسلام بوجهيها هذين - تشكل معضلة
فكرية ونفسية لا يستطيع الشعر أن ينهض بعثها من غير فن هادفٍ يعرف
كيف يفهم الحياة ويدرك أنى تتحرك النفوس •

وكان هذا الشعر ثمرة عقل زهير بن ابي سلمى وفنه ، فلقد هداه عقله
الى اتجاهات الفكر ، وأوحى اليه فنه الصور التي تجسد هذه الاتجاهات
وتتغنى بها فناً معبراً •

فالحرب التي كادت تكون ضرورة اجتماعية لأكثر من سبب وتجارة

رابحة لما يزيد على علة واحدة صور شاعر جاهلي هذه العلل وتلك الأسباب
سنناً للحياة وناموساً للوجود وقال : —

يفار علينا واترين فيشتفى
بنا ان أصبنا أو نغير على وتر
بذاك قسمنا الدهر شطرين قسمة
فما ينقضي الا ونحن على شطر

أما زهير فقد صورها قائلاً : —

وما الحرب الا ما علمتم وذقتم

وما هو عنها بالحديث المرجم

فهذا الشاعر الحكيم ينبه مخاطبيه الى غير ما هم فيه ، ويطرق باب
عقولهم علماً ، ويهز مشاعرهم حساً ، وذلك بتقديم صورة عقلية وحسية فنية
مقابلة تشبه الحرب باسم موصول مبهم هو (ما) ، وذلك في بناء من التشبيه
المطلق الذي يتحد فيه المشبه في صورة المشبه به عن طريق اسلوب الحصر
والقصر نفيّاً بـ (ما) وأستثناءً بـ (الا) •

ثم يحدد اسم الموصول المبهم نارة بالفعل (علم) مسنداً الى المخاطبين ،
فتتصور الحرب معلومة من معلومات القوم ، وكفى بهذه الصورة وسيلة
من وسائل اليقين الذي لا تحوم حوله الظنون ولا يقترب منه الريب اذ المعلومة
أبنة العقل في تجاربه اليومية الحقيقية وثمره الفكر في ممارساته التأملية

الأبدية • وتارة اخرى يحدد اسم الموصول (ما) بالفعل (ذاق) مسنداً
الى المخاطبين أيضاً ، فيتمثل اسم الموصول هذا مشبهاً به تتحدد نوعيته فيما
يذاق بالحاسة الذائقة حلواً ومرّاً حارّاً وبارداً وما الى ذلك مما يسهم في
تصوير الحرب على الاطلاق في صورة المعلومة عقلاً وفكراً وفي صورة المذاقة
حساً وشعوراً • وعلى هذه القاعدة المطلقة يصور حديثه عن الحرب فيما

سيأتي القوم في هيئة مالا تحوم حوله الظنون وتهده الشكوك ، فحديثه
مما ليس بمرجم •

والشاعر في صورته هذه يطرق عقول مخاطبيه وقلوبهم برفقٍ
وتؤكدة ، فلا يفرض على هذه العقول والقلوب أي شيء غير ما علمت
وذاقت ، ثم يمعن في تفاصيل صورة الحرب في الجو النفسي ذاته ، ويقدم
لهم ما يكشف عن حقيقتها قائلاً : —

متى تبعثوها تبعثوها ذميمة

وتضرر إذا ضر يتموها فتضرر

فهذه الحرب التي ليست سوى معلومة من معلوماتهم ومذوقة من
مذوقاتهم إذا مبعثوها من مرقدتها ، وأثاروها من مكنها ، جاءتهم في صورة
ذميمة • وهذه الصورة الذميمة تتجسد بمادة (ضرى وضرم) التي يحكي
المعجم العربي معانيها قائلاً : —

الضرى : شدة الحرب وكذلك الضراوة والفعل ضري يضري والاضراء
والتضرية الحمل على الضراوة ، ضرمت النار تضرم ضرماً واضطرمت
وتضرمت : التهبت ، وأضرمتها وضرمتها : ألهمت^(٤) فالشاعر يستعير من هذه
المادة المعجمية صورة فنية بديلة مقارنة عن الحرب تصور ويلاتها ناراً متقدة
ملتهبة ، والنار المتقدة الملهبة في ظهورها للعيان وبروزها للحواس — محسوسة
لموسة ، وهي في مساحة الحاسة الذائقة أداة الطبخ لما يذاق مرأ مريراً
وزقوماً كريهاً في طعمه ومذاقه •

اذن فالصورة البديلة المقارنة أخذت بفنيتها دور كلمة الحرب الحقيقية
في اداء المعاني التي تجري بها وتؤدي عنها •
وتمضي هذه الصورة البديلة المقارنة في ألوان البيان العربي وتنوع

(٤) راجع اساس البلاغة مادة ضرى .

فيما تحكي عن الحرب قائلة : —

فتعركم عرك الرّحى بثقالها

وتلقح كشافاً ثم تنتج فتتم

فالحرب قد تصورت في آثارها المدمرة بصورة فاعل الفعل تعرك الذي جاء حدثه في صورة مقابلة مطلقة بناها المفعول المطلق المبين للنوع (عرك الرّحى) ، فاذا هذه الحرب تتناول أجسام القوم وتطوّها بأثقالها ، واذا هي في فعلها هذا رحى تطحن مايلقى اليها ، فلا تبقي ولا تذر .

وهذه الصورة المقابلة تستمد مقوماتها من واقع الحياة ، وتسلك هذه المقاومات في الخيط الشعوري نفسه الذي برمه التعبيران السابقان (علمتم وذقتم) ، ذلك لأن عمل الرّحى معلوم لدى القوم ، وما تطحنه مذوق من المذوقات حبوباً وأدغالاً وبعد هذا — تتجسد هذه المقومات أكثر فأكثر ، فاذا الحرب تلقح كشافاً في صورة تجسم ماتكاثر آثاره وتكاثف مسبباته ، وألفاظ هذه الصورة تحكي معانيها الحقيقية قائلة : —

واللقح واللقاح حمل الولد ، يقال لقحت الناقة والالقاح جعلها كذلك ، الكشاف : أن تلقح النعجة في السنة مرتين^(٥) ثم أن هذه الحرب التي تصورت في صورة بديلة عنها ناقة ملقحة مرتين في العام تنتج توأمين ، وهكذا تختفي الحرب لتعود في صورة معلومة محسوسة : أو مايعرف القوم مايلقح كشافاً ويحسون بما تنتج في هذا الضرب من اللقاح ؟ ! •

انهم لذلك ، ومن هنا تمضي الصور الفنية في السياق نفسه ، وتقرر قائلة : —

فتنتج لكم غلمان اشأم كلهم

كأحمر عادٍ ثم ترضع فتفطم

(٥) المصدر السابق مادة لقح .

فهاهنا تستوي الحرب ولادة حقيقية ، بيد أن أولادها غلمان أشأمون
لايمن فيهم ولا بركة تتمثل حالة هؤلاء الغلمان في صورة مقابلة تتحدد مساحة
التشابه بينها وبين ماتصوره بما يروي التاريخ بشأن أحمر ثمود الذي هو عاقر
الناقة ، واسمه قدار بن سالف الذي تعرفه العرب أشأم غلام في الوجود لما
جره على قومه من غضب السماء وانزل بهم من لعنات الحياة . وفي هذا
الاطار الفني الموحد في صور معلومة محسوسة يتحزم الشاعر بفنه ، ويقتحم
على القوم حصون عنادهم وكبريائهم ، ويستهزئ بهم قائلاً : —

فتغلل لكم مالا تغلِّلُ لأهلها

قُرى بالعراق من قفيزٍ ودرهم

فالحرب المعلومة المذوقة في تتاجها ذاك أين هي مما تغله قرى العراق من
دراهم تشتري بها الأرزاق وتكال بخيراتها القفائز ؟ ! وهكذا فالحرب شر كلها ،
واذن لا بد من السلام جنة تطفئ جحيم الحرب وتزدهر بين القوم عراقاً
يشتهر سواده مزارع من الغلال وحقولاً من الخيرات .

ومن يزرع هذه الجنة فيحرث أرضها ويذر بذرها هو الممدوح الذي
تخلد محامده في عالم الفكر والخير .

وعليه فالمعلقة لا تتمزق أوصالها ولا تنبت أجزاءها عندما تنتقل من ذم
الحرب الى مدح حي من أحياء عبس ، وهجو من يضمر الحقد ويطوي
كشحه على الضغينة قائله : —

لعمري لنعم الحي جرّ عليهم

بما يؤاتيه حصين بن ضمضم

ففي هذا المنعطف منها تتواصل في تركيب بنائها مصورة الحياة العربية
بشتى اتجاهاتها الفكرية في الشر والخير في الحرب والسلام في البر والعقوق ،
وبذلك فالشعر العربي يستوي في هذا المضمار ملتزماً هادفاً ، وسنراه

كذلك^(٦) بين يدي القرآن الكريم في صدر الاسلام يوم تطور الفكر العربي وتجسد عقيدة تجاوزت الجزيرة العربية بشيراً ونذيراً الى العالمين •

المديح والصنعة الشعرية : -

يلاحظ الباحث في ضوء الدراسات التاريخية والأدبية : ان الشاعر العربي قبل الاسلام ينتمي الى قبيلته ، ويلقب بصره برجالاتها شيوخاً وفرساناً ، وهو لذلك اذا ماتغنى بأمجاد هؤلاء الرجالات وأشاد بفعالهم اطراءً ومدحاً - يأتي شعره في هذا الباب غفو خاطر وثمره الموهبة • ومن هنا فان هذا الشعر يمتاز بصدق التجربة والصدق الفني ، وأن قصائده اذا ما أدرجت في غرض المديح وأجري عليها هذا المصطلح فان هذا المديح لا يختلف عن أي غرض شعري فني أصيل •

ان هذه الملاحظة - من غير ريب - لا يمكن أن تكون عامة تجري قاعدتها من غير شذوذ - كما لا يمكن أن تكون شاملة تنسحب أذيالها على مراحل الشعر العربي في هذا العصر ، وتستوي حقيقة بين شعراء ما قبل الاسلام أجمعين ، فتاريخ هذا الشعر يسمي لنا شعراء صاغوا قصائد المديح تكسباً ، ودبجوها صنعة : -

من هؤلاء الشعراء الاعشى الكبير وحسان بن ثابت والنابغة الذبياني وسواهم •

ولعل النابغة الذبياني هو الذي يأتي في هذا المضمار مثلاً تستجيب قصائده لما نوهنا به ، ذلك لأنه قد نبغ في قول الشعر بعد أن تجاوز الأربعين من عمره فخدمت فيه عاطفة الشباب وطغى عليه صوت العقل ، كما أنه قد أتقن صناعة الشعر وتمرس بقواعده • وآية ذلك ما يروى من أنه أستوى حكماً يحكم بين الشعراء بالسبق والجودة ويرضى الشعراء بحكومته • والى جانب

(٦) راجع هذا البحث .

هذا دخل مع ملوك المناذرة في علاقات انكشفت عنه* واقفاً على باب أبي قابوس
النعمان بن منذر يعتذر منه لذنوب لم يرتكبه ، ويزجي له المدائح أسراباً
فأسراباً •

ان تفصيلات ما تلخصه هنا عن شاعرنا ربّما لاتستقيم صحيحة غير
موضوعة في نظر جهابذة التاريخ ونقاد السير ، بيد أنها في الأحوال جميعها
لا تتمنع على الباحث عندما يستضيء بها في تحليل قصائد الشاعر في المديح ،
اذ أن هذه القصائد تبدو صنعة شعرية لقحها العقل المجرب ونسجها التمرس
المتدبر ، وعليه يستوي المديح في جنباتها صنعة شعرية ولا ينجم موهبة
فطرية •

والصنعة الشعرية في غرض المديح تأتي صورها الفنية محبوبة في
أبنيتها اللغوية مبالغةً فيما تؤدي عنه ، وبدهي أن النصّ الشعري هو الفيصل
في صحة ما نقرره ونذهب اليه ، واذن فماذا يهدي إلينا هذا النصّ الشعري ؟ •

النابة الديباني والصور المصطنعة في المديح :-

يدرج بعض رواة الشعر وسدنته مطولة النابة (يادار مية بالعلياء
فالسندر) في عداد المعلقات^(٧) ويرونها مذهب العرب قبل الإسلام •

ولسنا نريد أن ننازع القوم في هذا الأمر ، بيد أننا نرى بناءها - في
ضوء مفهومنا عن الصورة الفنية - خليطاً يللم الألفكار ويسردها في صنعة
شعرية لاتنظمها صور فنية تتكاتف في نظام شعوري موحد ، ولا تجمعها تجربة
صادقة تمتد على سعة واتساع من أصل يتفرع الى فروع •

فهذا البناء تتراكم سوقه من غير تماسك وتعلو طوابقه من غير تلاحم •
فهاهو جمهور أبيات القصيدة تسهم في وصف الديار ، وتتلثم
بالنسيب ، وتغرق في وصف الناقة وأهوال السفر ، ثم تهجر هذا كله في

(٧) راجع ديوان النابة الديباني ص ١٩ •

قفزة ، وتثب الى بيت يتخلص به من الاستهلال الى المقصد وهو المديح
قائلة : —

فتلك تبلغني النعمان ، ان له

فضلاً على الناس في الادنى ، وفي البُعْدِ

فالسؤال الفني يتساءل : ما بال الناقة ينساها صاحبها الشاعر وقد
أسرف في وصفها وأراق فنه في نعتها ، فيكتفي بالإشارة اليها وسيلة يتوسل
بها الى باب النعمان ؟ ! •

انها الصنعة الشعرية التي نضجت قواعدها في بناء القصيد وارساء
تقاليده في ساحة المديح ، وآية ذلك أن الشاعر لم يفعل مع النعمان فناً أكثر
مما فعل فيما مضى : فهو يبدأ في مدحة قائلاً : —

ولا أرى فاعلاً ، في الناس « يشبهه »

ولا أٌحاشي من الأقوام ، من أحدٍ

فها هنا مبالغة تقريرية ربما ترضي غرور الممدوح وتدغد كبريائه ، بيد
أنها لا تنتمي الى الفن صوراً ، ولا تصدر عن صدق التجربة موهبة • ودليل
هذا أنه يندم على ابراز النعمان واحداً واحداً في فعاله ، ويتراجع عن قراره
قائلاً : —

الا سليمان ، اذ قال الاله له :

قم في البرية ، فاحدّدها عن الفنّد

وخيس الجن ! اني قد أذنت لهم

يننون تدمر بالصفّاح والعمّد

فسليمان الملك ابن النبي داود الذي أمره الاله أن يقوم في الناس
ويمنعهم عن الخطأ والذي ذل الجن وبنى بهم مدينة تدمر في يادية الشام —
هو الذي يشبه النعمان •

وهذا النمط من التشبيه — كما مرّ بنا — يسميه البلاغيون التشبيه المقلوب ، لأنه شبه الأصل وهو سليمان الذي فاضت أخباره قبل ظهور الاسلام بالنعمان .

ويقين أننا لا نبيح لبحثنا أن يرى هذا الشاهد صورة فنية مقابلة تجري في انعكاسها وانقلابها على أساس عاطفة صادقة أباحت للشاعر أن يرى مالا يراه الآخرون ، فاذا النعمان هو الأصل في فعالة وسليمان يشبهه فرعاً وتبعاً ، وانما نلزم بحثنا أن يحكم عليها بالصنعة الشعرية التي تستجيب لدواعي المديح ، فتسلم زمامها الى المبالغة غير الفنية التي تقودها الى مالا صلة له بالصور الفنية .

ويتجلى حكماً هذا بمنعطف آخر من القصيدة أجهدت أبياته نفسها في تصوير كرم النعمان وسخاءه^١ قائلة : —

فما الفُرات ، اذا جاشت غواربه ،
ترمي أواذيثه^٢ العبرين بالزبدِ
يمدّه^٣ كلّ وادٍ مترعٍ ، لجبٍ
فيه ركامٌ من الينبوتِ والخضدِ
يظلّ ، من خوفه ، الملاحُ معتصماً
بالخيزُرانةٍ ، بعد الاين والتجدِ
يوماً ، بأجود منه سيب نافلةٍ
ولا يحولُ عطاءُ اليوم دون غَدِ

فهذه الأبيات تريد أن تقدم للمتلقي صورة عن عطاء النعمان وعطيته الزائدة وكرمه الذي لا ينقطع ، بيد أنها أختنقت بالصنعة الشعرية ، فلم تصل الى ما أرادت ، اذ أنها نفت أن يكون نهر الفرات في المحصلة بالغاً مبلغ يدي ممدوحه ، وهو النهر الذي جاشت مياهه وتلاطمت أمواجه منتظمة الشاطئين بالزبد ، والذي يمد فيضه الوادي اللجب المنحدر اليه بقوة واندفاع والذي

يرتجف الملاح في سفينته بين تلاطم عبابه فيتمسك بالسكان لئلا تأتي عليه أمواج التيارات المتلاطمة •

فأي نمط من الصور تبنيه لغة هذه الأبيات المتفككة المتطاولة على غير ما يعرف عن القصيدة العربية من استقلال أبياتها أبنية لغوية تنهادى منها الأفكار في تلاحم عاطفي تجسدها الصور الفنية ؟ •

قد يسترجع البلاغي قواعد أنماط التشبيه ويرى فيها لوناً من التشبيه الضمني الذي يلمح فيه المشبه والمشبّه به لمحاً ، ويستنتج منه وجه الشبه أستنتاجاً ولكنه يرى : أن هذه الأبيات تنفي أن يكون نهر الفرات في فيضه مثل كرم الممدوح ، لذلك فليس لهذا البلاغي إلا أن يرجع الأمر برمته الى الصنعة الشعرية التي تتحزم بالمبالغة وتبني من الأساليب ما يشوهه التعقيد ويمزقه الاستطراد •

وأياً كان فإن غرض المديح العربي قد فتح عينيه تحت خيمة هذه الصنعة الشعرية وتجددت نظراته في مسار التكسب عصراً اثر عصر حتى قامت له سوق رائجة اذا كانت تدر على القائمين عليها مالاً كثيراً ، فانها لم تحمل في معارضها صوراً فنية أصيلة في الغالب •

الفصل الثاني

الصور الفنية بين يدي القرآن الكريم : -

مما لامرأ فيه : أن الصور الفنية بشتى أضربها وأنماطها ومختلف أبنيتها اللغوية قد ترسخت^(١) في الشعر العربي قبل الاسلام ، واستمدت مادتها من اللغة العربية التي نزل القرآن الكريم بها .

وقد تجلت هذه الحقيقة في الشواهد التي حللنا في ضوءها هاتيك الصور ، وحرصنا على أن تكون لشعراء جاهليين ، كما تجلت في اغراض الغزل والاتجاهات الفكرية والمديح من دواوين شعراء ذلك العصر البارزين امرئ القيس وزهير بن ابي سلسى والنابعة الدياني .

وعليه فمسيرة الصور الشعرية العربية بأشكالها الفنية ومضامينها الذاتية والفكرية قد أستوت تراثاً قبل نزول القرآن الكريم : لها سننها وتقاليدها كاملة ناضجة ، مما وجد بحثنا نفسه يستفسر هاهنا قائلاً : واذن فكيف كانت هذه الصور بين يدي هذا الكتاب العزيز ؟ وانئى أتجهت خطواتها ؟ .

لغة القرآن الكريم والصور الفنية في الشعر الموروث : -

لقد تولت في زوايا النسيان فكرة تاريخية ونقدية كانت تزعم : أن القرآن الكريم قد ناصب الشعر العربي العداوة لذاته ، وسدّ أمامه أبواب الحياة الاسلامية ، ورآه نزعاً من نزعات الشيطان . وقد تقرر مصير هذه الفكرة قبالة أسئلة أنكارية أخذت بتلايبيها ، وأثارت في وجهها عاصفة الافحام

(١) راجع الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام واثر البيئه فيها .

مقررة : ألم ينزل القرآن الكريم باللغة العربية وعلى وفق أساليب هذه اللغة ؟ !
ألم تكن شواهد الشعر العربي قبل الاسلام وديوانه القومي الموروث ملاذ
الناس والعلماء المسلمين في فهم القرآن الكريم بلاغة وفي تفسير آيه الكريمت
لغة ومضموناً ؟ ! ألم تكن الأمة العربية بما تمتلك من فكرٍ وفنٍ مؤهلة قبل
الاسلام لتحمل رسالة القرآن الكريم على أكتاف ذوائب من فهرٍ وأخوتهم
من الأنصار والسير بها الى العالمين بعد ما أقروا بمبادئها في جزيرتهم ؟ ! •

ان هذه الاسئلة قد وجدت لها أجوبتها العلمية في حقائق تاريخية منها :
أن الرسول الكريم قد اتخذ طائفة من الشعراء المؤمنين مدافعين عن الاسلام
في ضوء آيات بينات^(٢) لم تنكر الشعر لأنه شعر وانما صنفت أصحابها على
وفق مقاييس فكرية وفنية على طائفتين : طائفة الشعراء المذمومين الذين
يتبعهم الغواة ويهيمنون في كل وادٍ ويقولون مالا يفعلون ، وطائفة الشعراء
الممدوحين الذين يؤمنون ويعملون الصالحات ويذكرون الله كثيراً وينتصرون
على من يظلمهم •

ومنها أن القرآن الكريم قد نص في مواضع كثيرة منه على أنه عربي ، وأنه
نزل بلسانٍ عربي مبين غير ملتفت بذلك الى ما يزعم المؤرخون من أن العرب
كانوا يتكلمون قبل الاسلام بلغة عدنانٍ هنا وبلغة قحطان هناك ، وأن لسانَ
حمير وأقاصي اليمن لم تكن عربيته كعريتنا ، فتأكد — على هذا الأساس
القرآني الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه — ان لغة الأمة العربية
كانت موحدة قبل نزول القرآن وان هذه اللغة الموحدة أصبحت وسيلة اعظم
كتابٍ قومي وانساني لأثبت اعجازه وقيادة الناس أجمعين الى سعادة الدنيا
والآخرة •

ومنها أن علماء اللغة العربية والبلاغة والشعراء المبدعين قد وجدوا
في الشعر العربي قبل الاسلام وفي أي الذكر الحكيم معاً شواهدهم في علوم

(٢) راجع سورة الشعراء الايات ٢٢٤ — ٢٢٧ •

العربية ، فعبدا لله بن عباس قد أجاب عن مسائل نافع بن أزرق الذي ألتبس وجود ألفاظ قرآنية في الشعر الجاهلي بإيراد شواهد من هذا الشعر ترسخت فيها مدلولات ألفاظ قرآنية ، وأبو عبيدة قد بسط في مقدمة كتابه مجاز القرآن طرائف المجاز في الشعر العربي الجاهلي وأورد من آي الذكر الحكيم نصوصاً جرت بهذا المجاز ، وعبدا لله بن المعتز قد رأى أن فنون البديع ومحاسنه التي أفرط فيها نفر من الشعراء قد ترسخت في القرآن الكريم وأحاديث الرسول الكريم وفي شعر ما قبل الاسلام •

لا تعني هذه الحقائق وغيرها : أن الأمة العربية وما أمتلكت قبل الاسلام لم يكن عليها أن تتغير في فكرها وفي شعرها بين يدي القرآن الكريم ، ذلك لأن هذا الكتاب العزيز في تواصل لغته مع لغة هذه الأمة واقاراره خيرها وبعثه دين ابراهيم حنيفاً وما الى ذلك — قد جاء بما هو جديد من المبادئ العقدية والقيم الأخلاقية والنزعة الانسانية ، كما جاء بأسلوبٍ فني معجز أدى عن هذا كله وأثار مواقف فكرية وفنية في لونٍ من الصراع تكشف عن ابناء الأمة العربية طوائف : تنوعت اتجاهاتها بين اتجاه مؤمن واتجاهٍ كافرٍ واتجاهٍ مشركٍ واتجاه منافقٍ وغيرها مما تفرزها الحياة دائماً عندما تتعرض لما هو جديد •

والسؤال الذي نللم به نواحي هذا الجديد في أتون ذلك الصراع يستفسر عما آلت اليه الصور الشعرية الموروثة من عصر ما قبل ظهور الاسلام ؟ وكيف أصبحت عليه بين يدي القرآن الكريم الذي كان له ما كان في ميدان الفكر والفن التعبيري ؟ •

ان طبيعة بحثنا في توجهه العام وفي وقفته عند الصور الفنية في أغراض شعرية ذاتية وفكرية — تقتضي أن نجيب عن هذا السؤال في محورين رئيسين : هما محور التحدث عن المرأة نسبياً وتشبيهاً وغزلاً ، والخوض في القضايا العقدية مبدئاً والتزاماً •

الصور القرآنية والمرأة : -

مما ينبغي دفعه هنا - قبل كل شيء أننا لانذهب الى أن في القرآن الكريم غزلاً وتشبيهاً ، ومع ذلك فإن الباحث المتثبت يدرك من تتبع موضوعات آي الذكر الحكيم ومضامينها : ان القرآن الكريم كتاب الحياة الدنيا والآخرة ، ومن هنا فإن هذا الكتاب العزيز قد تناول المرأة في مواضع عدة من سوره البينات ، وتحدث عنها في شتى شؤونها ومختلف قضاياها .

وقد لاحظ هذه الحقيقة الدكتور زكي مبارك في جانبها العاطفي المحض وأدى عنها بتوجه نقدي تقليدي بقوله : (نجد في النثر لأقدم عهوده نماذج غزلية كالذي وقع في القرآن وصفاً للحوور والولدان نحو « وحوور عين كامثال اللؤلؤ المكنون » ونحو « ويطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين » وكما جاء في سورة الواقعة « انا انشأناهن انشاءً فجعلناهن أبكاراً عرباً اتراباً » فهذه كلها أوصاف تدخل في باب النسيب ^(٣) .

ويقين أن الرجل حين يستعمل مصطلح الغزل ومصطلح النسيب بين آي الذكر الحكيم في هذا الموضوع وفي هذا المضمون يستضيء بالنقد الأدبي التقليدي في مقاييسه ، ويستند الى معايير غير مدرك مال هذه الآيات الكريمات وما جرى مجراها من خصوصية متميزة .

وقد درسنا ^(٤) هذه الخصوصية في شتى قضايا المرأة الانسانية والاجتماعية والعاطفية ، فقررنا : أن القرآن الكريم قد أعتمد على الصور الفنية في نسخ النظرة الجاهلية الى المرأة متاعاً وشيطانة ، ودخل بهذا في مسعى فكري وفني لتغيير مافي نفوس الرجال عامة والشعراء خاصة في هذا الباب . ومما تؤكدُه هنا : أن القرآن الكريم قد عرض أنماطاً من سلوك النساء

(٣) النشر الفني في القرن الرابع الهجري ج ١ / ١٤٧ .

(٤) راجع كتابنا قضايا المرأة بين آيات قرآنية واتجاهات شعرية ص ١٣ .

تنوعت بين الصلاح والطهر والايمان^(٥) وبين ما يقف على النقيض من هذا كله^(٦) ، مما يحق لنا أن نستنتج مطمئنين : أن آي الذكر الحكيم لم تدع الى هجر موضوع المرأة في جوانبه الذاتية ولم ينبذه ظهرياً ، فأتاح بذلك للشعر العربي المجال رحباً ليواصل التعبير بمضمونٍ هادفٍ ملتزم وبصور فنية جديدة تلائم هذا المضمون وتجسد عواطف الشعراء وأنفعالاتهم ازاء المرأة زوجاً وحبية .

وقد نحتاج الى شاهد من آي الذكر الحكيم تحدث عن نمط من سلوك النساء ربما يتخرج عن تصويره هذا الشاعر أو ذاك لهذه التعلل أو تلك ، فنورد هذا الشاهد من قصة يوسف مع زليخا امرأة العزيز .

فمعروف ان القرآن الكريم أورد هذه القصة خلال رواية الأحداث التي جرت ليوسف مع أخوته ، فبعد أن ألتقطته السيارة وابتاعه عزيز مصر وخلفه في بيته ، وجد نفسه مع امرأة شيطانية في هواها مأكرة في سلوكها ، فجسد القرآن الكريم هذا السلوك وذاك الهوى بقوله تعالى : « وراودته التي هي في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله انه ربي احسن مثواي انه لا يفلح الظالمون »^(٧) .

فها هنا تتجسد هذه المرأة بغريزتها غير المحتشمة على أشد ما تكون الغريزة ، بيد أن القرآن الكريم قد تلفظ في تصويرها بعبارات أدت عن واقع الحال في صور فنية لا تخدش السمع ولا تثير الحرج . فقد أخذت بتلاييه في خلوة بيتها ، وخادعته عن نفسه وتحملت لمواقفته اياها .

فصور القرآن الكريم هذا كله بالفعل (راود) ، وهو مزيد من الفعل الثلاثي : راد يرود ، بمعنى جاء وذهب ، فأستوى هذا الفعل صورة فنية

(٥) راجع سورة مريم الايات ١٦ - ٣٣ .

(٦) راجع سورة يوسف الايات ٢٣ - ٣٤ .

(٧) سورة يوسف الآية ٢٣ .

تنبض بما يبدر عن ينهض به حقيقة وتتسع لبيان حال تلك المرأة التي تعتمل
نيران الرغبة في داخلها فتحوم حول صاحبها في جيئة وذهاب كما لو كانت
محمومة من غير ارادة •

وتمتد هذه الصورة الفنية وتتواصل مع صورة بديلة لازمة في عبارة
(وغلقت الأبواب) التي هي كناية عما أرادت المرأة من سوء وتجسيد
للتنفيس عن رغبتها •

وفي هذه اللحظة الحرجة من الحدث الذي يرافقه ما يرافقه من الحركات
والأصوات تأتي عبارة (هيت لك) لتكمل الصورتين السابقتين ، وتضع
الخطوط والألوان الضرورية لأستكمال المشهد المرعب •

والمفسرون في تأويل هذه العبارة وتفسيرها يذهبون الى أن معناها
هو (تهيأت) أي أعدت نفسها لما تريد والمشهد بهذه الصور الفنية تتضح
تفاصيله للمتلقي ، فيرى معاينة ويسمع مسامعة ما كان يجري وراء تلك الأبواب
المغلقة •

ان ملامح موقف يوسف في ذلك المشهد تتراءى لنا ، وهو يعود
بالله الذي أحسن مثواه والذي لا يفلح الظالمون بين يديه •

ويبدو أن الحدث كان أقوى من النفس الآدمية ، وقد تجسد هذا في
قوله تعالى (ولقد هممت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك
لنصرف عنه السوء والفحشاء انه من عبادنا المخلصين) (٨) •

فالحديث في هذه الآية الكريمة يوشك أن يقع ، وقد صور هذا القرآن
الكريم بمادة (هم) التي معناها اللغوي (قصد وعزم) ، ومدلولها التصويري
في سياق المشهد يتجاوز ذلك مقررأ : أنه (همت بمخالطته وهم بمخالطتها) •
وهذا المدلول من خلال تلك المادة البريئة في أتساع معناها اللغوي
يومض بأبعاد الحدث السيء كله ، بيد أن هذه الأبعاد تنقشع من جانب

(٨) سورة يوسف الآية ٢٤ •

يوسف كما تنقشع الغمامة امام الشمس ، اذ رأى برهان ربه • وهذه الرؤية في مذهبنا صورة فنية قرآنية تجسد لنا ارادة الله تعالى في دفع السوء والفحشاء عن عباده الصالحين ، وهي بالفاظها : (رأى) البصرية و (برهان) مضافاً الى الرب العظيم — تفتح على ما وراء الأبواب المغلقة نور الهداية : فاذا هذا النور يسري في ظلمة المشهد الرهيب ليزول ويحل محله مشهد آخر صورته قوله تعالى : (واستبقا الباب وقدت قميصه من دبرٍ وألقيا سيدها لدا الباب قالت ماجزاء من أراد باهلك سوءاً الا أن يسجن أو عذاب اليم) (٩) •

فهذا المشهد يستهل القرآن الكريم وقائعه بالفعل (أستبق) مسنداً الى المرأة والى يوسف معاً ، فاذا كلاهما يتبادران ويتسابقان الى الباب ، فيبدوان في صورة صراع مرير تتبين غاية كل واحد منهما في صورة بديلة لازمة رسمتها عبارة « وقدت قميصه من دبرٍ » ، فتجسد لنا هذه الصورة يوسف وهو ينفر منها مسرعاً يريد الباب ليخرج ، وهي تغذ الخطا وراءه لتلحق به اصراراً على ارتكاب الجريمة •

وتصبح هذه الصورة البديلة اللازمة البرهان على براءة نبي الله وادانة المرأة •

فالمعنى اللغوي الصريح لعبارة الصورة : هو أنها قد اجتذبت من خلفه فانقده ، أي انشق قميصه حين هرب منها الى الباب وتبعته تمنعه •

اذن فهي الجانية وهو البريء ، وتتضح هذه الحقيقة في عيني العزيز الذي تصوره عبارة (وألقيا سيدها لدا الباب) •

فالمشهد بصخبه وشده وجذبه يضم اليه البعل ويجسده مذهباً لا يأتي حراكاً •

(٩) سورة يوسف الآية ٢٥ •

وتستغل المرأة حال بعلمها فتسمعه من القول ما يدين البريء ويحكم عليه ، ولكن القرآن الكريم يعتمد على الصورة الفنية البديلة اللازمة التي تجسد مدلولاتها البصرية العيانية المحسوسة ألفاظ : (قد والقيص ومن دبر) ، فيعدل كفة ميزان الحكم في حوار منطقي يديره قوله تعالى : (قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها ان كان قميصه قد من قبيل فصدقت وهو من الكاذبين) وان كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين فلما رأى قميصه قد من دبر قال انه من كيدكن ان كيدكن عظيم يوسف اعرض عن هذا واستغفري لذنبك انك كنت من الخاطئين) (١٠) .

فالقرآن الكريم يكتفي بصورة قميص يوسف لأظهار الحق لصالحه وابرار الخطيئة في سلوك المرأة وينهي مشاهد الحدث في الاسرة : فاذا يوسف يكتم ماجرى له من جانبه ، ولكن فضاة الحد تتسلل الى المدينة وتفشو ويصور القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى : (وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبا انتاراها في ضلال مبين فلما سمعت بمكرهن أرسلت اليهن واعتدت لهن مكأ واتت كل واحدة منهن سكيناً وقالت اخرج عليهن فلما رأينه أكبرنه وقطعن ايديهن وقتلن حاش لله ما هذا بشراً ان هذا الا ملك كريم قالت فذاكن الذي لمثني فيه ولقد راودته عن نفسه فاستعصم ولئن لم يفعل ما أمره لیسجنن وليكونا من الصاغرين) (١١) .

ففي هذه الايات الكريمات تتلقى مشهد مقالة النسوة ومكرهن وما جرى به حديثهن بشأن فضيحة امرأة العزيز ، كما تتلقى غيض هذه المرأة على صواحبها ، فاذا خلفية هذا كله وتفاصيله تجري في صور فنية أستطاعت أن تؤدي واجبها في براعة ومهارة .

(١٠) سورة يوسف الايات ٢٦ / ٢٧ / ٢٨ / ٢٩ .

(١١) سورة يوسف الايات ٣٠ ، ٣١ / ٣٢ .

ويقين أن هؤلاء النسوة قد قسون في تعابيرهن ، بيد أن القرآن الكريم قد عبر عن هذه القساوة برقة شفافة تنم على ما وراءها • ودليل هذا يتجلى في الصورة التي جسدها قولهنَّ (امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه) •

فهذا القول على الرغم من ظلال مدلولاته يعبر بألفاظ معانيه الحقيقية فتستقبلها الأذن بسهولة ويسر •

وقولهن (قد شغفها حباً) لا يتجاوز في مدلول صورته الفنية بيان أن حبه قد ملك قلبها ، وإن كان معناه اللغوي يتجاوز ذلك إذ يعني أن حبه قد خرق شغاف قلبها حتى وصل إلى الفؤاد والشغاف في المعجم العربي : حجاب القلب •

وتتواصل صور المشهد فتأتي عبارة (مكرهين) لتصور أولئك النسوة في هيئة من تفيض ألسنتهنَّ أغتياً وسوء حالة ، وتنتقم المرأة منهنَّ ، فيتصور انتقامها في صورتين فيتين بديلتين لازمتين : —

أولاهما : جسدها عبارة (اعتدت لهنَّ مثكاً) ، ومعناها اللغوي هو اعداد ما يتكئ عليه من نمارق ، ومدلولها الفني كناية عن اعداد الطعام وتقديمه للضيفان لأن من تدعوه ليطعم عندك اتخذت له تكأة يتكئ عليها •
وثانيتها : تتصل بالصورة الفنية الأولى ، ورسماً تعبير : (واتت كل واحدة منهن سكيناً) •

والصورتان تلتقيان في نهاية المشهد ، فإذا أولئك النسوة اللائي أخذن على امرأة العزيز سوء التصرف يقعن فيما هو شر مما وقعت فيه ، فاذا هنَّ ذاهلات عن أنفسهن لدى رؤية يوسف ويتجسد هذا الدهول في صورةٍ فنية لازمة أدت عنها عبارة (وقطعنَّ أيديهنَّ) أي جرحنها •

وإياً كان فهذه الصور القرآنية تتجاوز جمعاء ما يؤدي عما يندى لها جبين المتلقي إذا ما ألتمسه في عبارات بعض المفسرين وأحاديث الرواة

الذين حكى الزمخشري طائفة منها ملتزمة تفاصيل : المراودة ، وتغليق الأبواب ، والانكشاف ، وقصد المباشرة ، وظهور البرهان الذي منع يوسف عن الوقوع في الخطيئة ، وكيفية الاستباق ، وما جرى بالمدينة من القال والقال ، وجمع أربعين امرأة لاقامة الحجة عليهن بظهور يوسف لهن ، وما الى ذلك مما لا بد منه في تصوير حدث من هذا القبيل بقلم كاتب قصة وفي ظم شاعر لم يتهذب طبعهما بفن القرآن الكريم ، ولم تستقم نظرتهما الى المرأة تحت ظلال الدين الحنيف .

ان التجربة القرآنية هذه في تصوير نمط من سلوك امرأة لا تخلو منه الحياة الدنيا على الإطلاق — قد رسخت سنة مبتكرة للأدب العربي ، وأرست أمام الأدباء منارات الهدى في صياغة الصور الفنية للتعبير عن أي أمر يتعلق بالمرأة ويخص سلوكها انسانية يلتقيها الرجل بحكم عوامل حيوية لانضوب لها ماتعاقب الليل والنهار على الأرض .

واذا تذكرنا آيات آخر في هذا الباب ضمها القرآن الكريم بين دفتيه تمكنا أن نقر مطمئنين : ان هذا الكتاب العزيز لم يتحاش ذكر المرأة وأنه قد ارسى مبادئ وقيماً ومعايير فكرية ونفسية واجتماعية وجمالية ، تعبيرية ، جديدة في هذا الذكر الذي وجد سبيله اليها في صور فنية مبتدعة ومبتكرة .

والسؤال يستفسر هاهنا قائلاً : أين كان شعراء صدر الاسلام من هذا كله وهم يتغزلون ويشبون وينسبون بالمرأة ؟ .

الشعراء المخضرمون ومحاور صورهم الفنية في الغزل : —

مما لا ريب فيه ان شعراء صدر الاسلام كانوا مخضرمين في جمهورهم : عاشوا رداً من الزمن في العصر الجاهلي ، وامتدت بهم الحياة بين يدي القرآن الكريم .

وهذا يعني أنهم كانوا على صلة وثيقة بالشعر العربي قبل الاسلام في

تناول المرأة ، وأن مخيلتهم قد تشبعت بهذا الشعر مضموناً وصوراً فنية •
وعليه فأننا نتوقع لو أن من الصراع يعتدل في نفوس هؤلاء الشعراء وقلوبهم ،
فاذا هم في شدّة وارخاء وفي جذب وأنقلاّت • وتتجلى هذه الحقيقة في الصور
الفنية التي فاضت بها قصائدهم الغزلية وجرت على مدلولاتها مقطعاتهم •
وفي دراستنا الاستقرائية : ان هذه الصور قد جرت في ثلاثة محاور
رئيسة : —

اولها : محور الصور الفنية الجاهلية بناء ومدلولاً : —

ان هذه الصور قد احتفظت بمنبعها في النظر الى المرأة متاعاً ، وأستقبالها
في هيئة مادية من المظاهر الجمالية ، والتألم بحبها عذاباً وتجسيد مفاتها
آلات قتال •

وكأننا بهذه الصور في محورها هذا لم يمسها نور القرآن ، ولم تهذبها
آي الذكر الحكيم في الحديث عن المرأة ، وانما تواصلت ثماراً لمخيلات شعرية
موروثة •

وتتجلى هذه الصور في مطالع غزلية تقليدية من أبنية قصائد في المدح
والفخر نظمها شعراء مخضرمون : نذكر منهم كعب بن زهير الذي وقعت له
حادثة مع الرسول الكريم (ص) — كما يذكر الرواة — فأهدر دمه وتواري
عن المسلمين ردحاً من الزمن ، وضاعت به الأرض على سعتها ، فتسلل من
مكمنه الى الرسول الكريم (ص) حاملاً اليه قصيدة في مدحه ومدح
أصحابه •

تقتضي تفاصيل هذه الحادثة أن يتخلص الشاعر في أتون حالته
النفسية مما ليس من الاسلام في شيء ، ويحرر مخيلته من قيود ما كان فيه
قبل الاسلام فكراً وفناً ولكننا لا تقع في مطلع قصيدته الغزلية على ما ينبض بما
آل اليه تائباً من ذنوبه ملتسماً الغفران من الرسول الكريم (ص) لاهجاً

بالدين الجديد الذي دخل فيه لسبب أو لآخر ، فهو يستهل هذا المطلع بقوله (١٢) : —

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

متيم اثرها لم يجز مكبول

فالشاعر في صور هذا البيت الفنية ينسج على منوال جمهور الشعراء الجاهليين في تصور محبوبته (سعاد) : فهذه الحبيبة قد فارقت ، ويبدو بين يدي هذا الفراق في صورة فنية بديلة تابعة تبنيها كلمة القلب التي أدى بها عن نفسه كلها جزءاً ، فاذا هو قلب فارقه العقل وهجرته الحكمة فأستوى مخبولا متيماً تكبله ماشاء الله من القيود عبداً يلث وراء التي بانت عنه وفارقتة .

ويقين أننا نتذكر ازاء هذه الصورة الفنية البديلة التابعة قلب امرئ القيس الذي ألتقيناه فيما مضى (١٣) جزءاً من كل ، ولمسناه عبداً لفاطمة تأمره بما تشاء ويفعل ما تأمره به .

اذن فأين شاعرنا كعب بن زهير في هذا كله من آي الذكر الحكيم التي تصور النساء مخلوقات من انفس الرجال وقد نمت بينهن وبينهم شجرة المودة والرحمة؟ (١٤) .

اذا كان كعب بن زهير لم يكن قد قرأ هذه الآيات الكريمات ، ولم تغتسل بنورها نفسه ، ولم تتغير في رحابها مخيلته لم يكن في رهبة من موقفه بين يدي الرسول الكريم (ص) في مسجده الطاهر ؟ !

ان هذا التساؤل ربما يبدو سهماً من قوس المنطق الذي يقيس الأمور

(١٢) ديوان كعب بن زهير شرح السكري ص ٦ .

(١٣) راجع هذا البحث .

(١٤) راجع هذا البحث .

بدقة العقل ونظر الفكر ، ومع ذلك فانه ألتفاتة الى حقيقة تؤكد : أن مخيلة الشاعر المخضرم لم تمتلك قدرة الانقلاب على مقوماتها الحسية والشعورية والمادية بين ليلة وضحاها ، فمضت على هذا النحو في صناعة بضاعة بارت تجارتها في صدر الاسلام •

وأياً كان فان كعب بن زهير قد مضى في هذا المحور من الصور الفنية ، ورسم مفاتن جمال حبيته قائلاً : —

وما سعاد غداة البين اذ رحلوا

الا أغن غضيض الطرف مكحول

فها هنا صور تقريرية تومئ الى عذوبة الصوت (أغن) ، وتلم بالعين غضيضاً طرفها •

وقد تكون هذه الصور التقريرية محتشمة في مدلولاتها بريئة عما يؤذي سمع الرسول الكريم والمؤمنين الذين تلقوها ، بيد أنها اذا ما أدرجناها فيما بعدها من صور تعكر لونها ، ذلك أن الشاعر قد نسي نفسه وأنفلت منه زمام وعيه الفني ، وأرتد الى المخيلة الجاهلية وأقترض منها صوراً فنية غير جديدة وقال (١٥) : —

تجلو عوارض ذي ظلم اذا أبتسمت

كأنه منهل بالراح معلول

فعوارضها في حالة أبتسامتها تنكشف في صورةٍ مقابلةٍ مقيدة بأداة التشبيه كأن ، فتتمثل لنا منهلاً يخالطه الراح ، وتفيض منه الخمرة • وهذه الصورة المقابلة في بنائها ومدلولها تتمرد على كل ماهو قرآني ، وتمضي في منحها الجاهلي فكراً وذوقاً •

(١٥) ديوان كعب بن زهير ص ٧ •

والظاهر أن شاعرنا قد ركب شيطان الشعر ، وأنطلق يتحدث عن هذه المرأة بما لا يحمد خلة ولا يرتضى سلوكاً : -

ياويحها خلة لو أنها صدقت
ما وعدت أو لو أن النصح مقبول
لكنها خلة قدسيط من دمها
فجع وولع واخلاق وتبديل
فما تدوم على حال تكون بها
كما تلون في أثوابها الغول
وماتسك بالوصل الذي زعمت
الا كما تمسك الماء الغرايل
كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً
وما مواعيدها الا الأباطيل

فهى في هذا المشهد ترسمها الصور الفنية امرأة كذوب خالط الخلف
دمها : تعد ولا تنجز ما تعد ، وتمنى بالوصل ، ثم توقد نيران الهجر .

والصور التي تنقل لنا خلة هذه المرأة واخلاقها صور مقابلة في أبنيتها ،
وتعابير قدرية في مفاهيمها ، فسلوكها طبع في دمها ، وقلق مواعدها وتقلب
حالتها يتمثلان في تقابل مع صورة تلون الغول فجاءة واذاء ، وقطعها حبال
الوصل يتجسد هباءً منشوراً في صورة مقابلة ترسخ في العرف غربالاً لا يمسك
ما يودع فيه ماءً سائلاً .

ومثلها في هذا كله يتشخص لنا في صورة مواعيد عرقوب الذي شاعت
سيرته خلفاً ومماطلة وباطلاً .

اذن فصور مطلع هذه القصيدة التي أقترن أسسها ببردة الرسول الكريم
(ص) لم تتعطر برائحة هذه البردة ، ولم تنزع عن جوها الفكري والنفسي ،

بل مضت في مسار ترسخت شعابه قبل الاسلام وتفرقت في مخيلة الشعراء تقليداً : يتمنع على التغيير ويتحصن من التطور •

وثانيها : محور الصور الفنية القرآنية لفظاً : —

وهي الصور التي يقتبس الشاعر المخضرم مادتها اللغوية وألفاظها البنائية من هذه الآية القرآنية أو تلك ، ولكنه لا يدرك دلالاتها الفكرية التي بشر بها القرآن الكريم ودعا إليها في تصوير المرأة وتجسيد علاقتها مع الرجل كل الادراك •

ومن الآيات التي تكشف لنا عن صور هذا المحور وتأتي شواهد لبيان مقصدنا منها — قوله تعالى : (أحلّ لكم ليلة الصيام الرفث الى نسائكم هُنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهنّ علم الله انكم كنتم تختانون انفسكم فتاب عليكم وعفا عنكم) (١٦) •

ففي هذه الآية الكريمة صورتان مقابلتان مطلقتان تجسدان ما يكتنئ به عما بين الرجل والمرأة ، ومن هنا فاض المفسرون (١٧) في ذكر سبب نزولها وتحديد منبتها بحدث وقع لسيدنا عمر مع زوجته ليلة الصيام •

أما نحن فلا نقف عند سبب نزول الآية ، وانما نستضيء بهذا السبب ونحلل الصورتين تينك على أساس أنهما عامتان تتجاوزان الزمان والمكان المحدودين الى ما شاء الله من الأزمنة والامكنة ، وذلك لأن القرآن الكريم هو نور للعالمين •

وأياً كان فان الصورتين المقابلتين تستمدان بناءهما اللغوي من جملتين خبريتين المشبه به فيهما كلمة لباس مطلقة والمشبه في بدايتهما الضمير (هن) والضمير (هم) •

(١٦) سورة البقرة الآية ١٨٧ •

(١٧) راجع كشف الزمخشري ج ١ / ٢٢٩ •

وتؤكد هذه الحقيقة ان الرجل والمرأة تذب بينهما الفروق وما
يفصل بينهما ، ويستويان في صورة ضرب من اللباس على مساحة متسعة لم
تتقيد بأداة التشبيه ولم تنحصر بذكر وجه شبه مخصوص .

ولفظ اللباس لغة قد دارت مادته اللغوية في المعجمات العربية أفعالا^{١٨}
ومصادر تنوعت معانيها خصة بين الحقيقة والمجاز ، فيقال (لبسَ الثوب
لبساً ، وتلبس بلباس حسن ولباساً حسناً ، وعليه مكّتبس بهيئاً ولبوس
من ثوبٍ أو درع) (١٨) .

فلفظ اللباس في معناه الحقيقي الحسي يدور على ما يستر جسم الانسان
ثوباً ويحميه درعاً .

وقد تطور هذا المعنى وتفرعت عليه مدلولات مجازية ، منها قولهم :
(لبس الحق بالباطل ، وتبس عليه الأمر ... ولا بست فلاناً حتى عرفت
دخْلته : خالطته . والتبست عليه الأمور وفي أمره لبس) ولْبسة بالضم
إذا لم يكن واضحاً وفيه مكّتبس : مُستمتع . وفلان قد لبس الناس :
عاش معهم ... ولكل زمان لبسة أي حالة يلبس عليها من شدة أو رخاء .
ولبست فلاناً على مافيه : احتملته وقبلته ... ولبست على كذا
أذني إذا سكت عليه ولم تتكلم وتصاممت عنه ويقال : لباس التقوى :
الحياء (١٩) .

فاللباس في هذه المدلولات المجازية وظلالها ترسم أفعالها المجردة
والمزيدة صوراً فنية تؤدي عن : الظن ، والريب ، والأختبار عشرة^{١٨} ،
والغموض ، والاستتار ، والاستمتاع ، والمعاشة ، والحالة شدة ورخاء ،
والاحتمال على مضض ، والحياء ، وهذه الصور الفنية وسواها يتسع لها في
مذهبنا قوله تعالى في الآية الكريمة (هُنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباسٌ لهن) .

(١٨) راجع أساس البلاغة مادة (ل ب س) .

(١٩) المصدر السابق مادة (ل ب س) .

ذلك لأن كلمة اللباس صورة مقابلة هنا قد وردت في التعبير نكرة ، ولم تضاف الى ما يعود على المرأة والرجل مباشرة ، فتقتصر مدلولاتها بالبناء الإضافي على ما يستر الجسم ويحميه ، كما أن الصورة المقابلة هذه مطلقة ، فتؤدي بذلك عن معانيها ومدلولاتها التي نوهنا بها في دائرة متسعة تتصل بالمشبه المرأة والرجل •

ان اكثر من شاعر مخضرم قد أدار صورة اللباس الفني القرآني لفظاً ومادة لغوية : لم تتجاوز معناها الحقيقي ، واخفق في تذوق مدلولاتها ، وفهم مراميها ، وادراك كنهها •

فالنابغة الجعدني مثلاً قد قال : —

إذا ما الضجيج ثنى عطفها

تداعت فكانت عليه لباساً

فهذا الشاعر لم يستطع أن يفهم كلمة اللباس الالفاظاً لغوياً مادياً في معناه ، فحصر مخيلته في علاقة آلية بين الرجل والمرأة : فاذا المرأة في هذه العلاقة تشني وتتداعى ، ثم حرك هذه المخيلة في الاتجاه ذاته ، فصور هذا الاثناء والتداعي بصورة مقابلة هي (لباس " على الرجل) •
ويقين أن هذه الصورة المقابلة المطلقة (فكانت عليه لباساً) متعشرة حتى في معناها الحقيقي اذا ما نبهنا الى تعبير عليه في الصورة • وقد نحا الشاعر المخضرم سحيم عبد بني الحسحاس المنحى ذاته ، فخلق مخيلته في المدلول اللغوي الضيق للفظ اللباس ، ورأى هذا المدلول في صورة ما يتقي به ريحاً ويدفع ببساطته برداً •

وقال في حبيته عميرة (٢٠) •

توسدني كفاً وتشني بمعصم

علي وتحوي رجلها من ورائي

(٢٠) ديوان سحيم ص ٢١ •

أقلبها للجانبين وأتقي

بها الريح والشفان من عن شماليا

ففي هذين البيتين صورة مكشوفة بمعنى اللباس لا بلفظه لا ترتقي الى أي مدلول من مدلولات صورة اللباس القرآنية الفنية ، ولا تدنو منها ، وانما يتعلق منها بمفهوم اللباس متعبة في بيان العلاقة بين الرجل والمرأة •
وهكذا فهذا المحور من الصور الفنية يضع بين يدينا شواهد تؤكد : أن مخيلة طائفة من الشعراء المحضرمين ظلت جاهلية بين يدي القرآن الكريم في تصوير المرأة : تقترب الى الصور التي فاض بها هذا الكتاب العزيز من غير أن تصل اليها فهماً وادراكاً ، فبقيت على أعتابها تستعير ألفاظها ، وتحقق في توظيف هذه الألفاظ ادوات لتحرير الإنسان من عبودية النظرة الحسية الجزئية الى المرأة زوجاً وحيية •

وثالثها : محور الصور الفنية القرآنية دلالة : —

وهي الصور الفنية التي أستقى الشعراء المخضرمون دلالاتها من آي الذكر الحكيم في تصوير الصلة الجسدية والروحية بين الرجل والمرأة ، وارساء هذه الصلة على مبادئ انسانية تنمحي بين يديها القيم والتقاليد البالية التي ترسخت قواعدها في هذا العصر أو ذاك من عصور تخلف المجتمع واضطراب قيمه •

من هذه الآيات قوله تعالى : (ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا اليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً ان في ذلك لآياتٍ لقوم يتفكرون) (٢١) •

فهاهنا تتمثل قضية الرجل والمرأة بشتى جوانبها آية من آيات الله تعالى وناموساً من نواميس الكون الذي خلقه ، وعليه فان هذه القضية بمعيار

(٢١) سورة الروم الاية ٣١ •

القرآن الكريم تنهادى إلينا أحكامها في صورة فنية تؤدي عنها كلمة الآية مضافة إلى رب العالمين ، فتستوى دلالتها أمراً لامراً فيه ولا جدال حوله . وتنكشف هذه الصورة الفنية عن ثلاث صور فنية تمتد عنها وتتفرع عليها لتشكّل مشهد الحياة الحقيقية الأصيلة بين الرجل والمرأة في كل زمان ومكان :

أولى هذه الصور الفنية : -

تتوجه دلالتها إلى الرجال أجمعين مبينة : أن الله تعالى قد خلق لهم من أنفسهم أزواجاً . وكلمة الأنفس مهما روت المعاجم من دلالاتها أضلاعاً وأشكالاً وهيئات ، فإن هذه المعجمات لا تأخذ على قلمنا السبيل إلى اقتباس إيماءة من إيماءاتها التي تؤكد : أن الأنفس في دلالتها المعنوية تعني الروح ، ومن هنا فإن الأزواج في هذه الصورة الفنية يتمثلن نبضات من روح الرجال تصدر عنها كيانات مستقلة بشخصياتهن المتكاملة ، وتعود إليها بروابط جسدية وفكرية .

وهذه الروابط قد شاء الله تعالى أن يصورها في الصورة الثانية من صور هذه الآية الكريمة ، وهي الصورة التي رسمها تعبير (لتسكنوا إليها) .

إن هذا التعبير الذي أنبت ألفاظه في تركيب لغوي بدأ بلام التعليل والتسبيب ، وأسند فعله تسكن إلى الرجال المخاطبين بتشكّل مقوماته التصويرية من مادة السين والكاف والنون التي من معانيها قولهم : (سكن المتحرك ، وسكنوا الدار ، وهم سکن الدار ، وهي سکنهم) (٢٢) .

فهذه المعاني تبين أن المادة تدل في إطارها اللغوي الحسي على توقف الحركة هدوءاً ، وعلى المستقرين وعلى مقر الاستقرار وملتقاه .

وقد تفرعت على هذه المعاني اللغوية الحسية مدلولات مجازية منها قولهم : (سكنت نفسي بعد الاضطراب ، وسكنت إلى فلان : استأنست به ،

(٢٢) أساس البلاغة مادة س . ك . ن .

ولا تسكن نفسي الى غيره ، ومالي سكن أي من أسكن اليه من امرأة أو حميم ، ومنه سميت النساء سكناً كما سميت مؤنسة • وعليه سكينه ودعاه ووقار ، وفلان ساكن وهادىء ووديع (٢٣) •

وبين يدي هذه المدلولات وتلك المعاني تتلقى في رحاب هذه الصور الفنية منظر الرجال وهم يتوجهون الى أزواجهم بقوة قدرية ، ليجدوا في جنباتهن رياضهن الهدوء والأستقرار والاطمئنان والدعة والمؤانسة والسكينة والوقار وما الى ذلك من هذه المتع الجسدية المشروعة والمؤانسات الروحية المعنوية الخالدة ، فاذا هؤلاء الأزواج في الصورة يفضن بكل ماهو جميل حساً ، ويومضن بكل ماهو أخاذ روحاً • واثر هذه الصورة الثانية تأتي الصورة الفنية الثالثة التي رسمها التعبير القرآني (وجعلنا بينكم مودة ورحمة) •

ولفظ (بين) في ظرفيته يستوي منبأً يفتح صدره للروابط الحيوية والانسانية والأسرية التي تشد الرجل الى زوجها ، وتظللها سماء من الخير والسلام ، وتتجسد مظاهر هذا الخير والسلام بلفظ (المودة) ولفظ (الرحمة) اللذين تمور دلالاتهما بما شاء الله عطفاً وحناناً ومحبةً وتضحية وما الى ذلك منا لا يحده حد ولا ينتهي به تصور وتخيل وتوهم •

اذن فهذا هو المشهد القرآني عن الرجال والنساء بصوره الفنية تلك ، وقد أمر الله تعالى الأقوام بتدبره والتفكر فيه ، وذلك في جملة خبرية مجازية هي (ان في ذلك لآيات لقوم يتفكرون) والسؤال هاهنا يستفسر قائلًا : الى أي مدى تفكر الشعراء المخضرمون بين يدي هذه الآية الكريمة ونزعوا عن مخيلاتهم الصور الفنية الجاهلية التي تقف على النقيض منها ؟ •

وهل نسخوا عن مستودعات عقولهم وخيالهم صورة فاطمة امرىء

(٢٣) المصدر السابق مادة س ، ك ، ن •

القيس بتدللها وصرمها وهجرها وحرصها على أن يكون حبها قاتلاً بسهام عينيها وأصطياد قلب محبها وغير ذلك من الخللات التي جسدها شعراء جاهليون وغير جاهلين في قصائدهم الغزلية التقليدية والمأجنة والعذرية ؟ •

الحقيقة أن ديوان العرب من شعر صدر الاسلام لا يتكرم بما يجب عن هذه الأسئلة مقررأ : أن شعراء هذا الديوان كانوا في جمهورهم بين يدي ذلك المشهد القرآني وصوره الفنية ، ومع هذا فنحن نلتقي الشاعر حميد بن ثور الهلالي في مقطوعةٍ رسمت صوراً فنية عفيفة عن امرأة ، وعما يعتل في صدره من حب ووجدٍ وشوق تجاهها •

واذن فما هذه الصور الفنية وما مصدرها دلالة ؟

يستهل الشاعر مقطوعته هذه قائلأ (٢٤) : —

سقى الشرحة المحلال والأبطح الذي

به الشري غيث مدجن وبروق

بابطح راب كل عام يمسده

على الحول عراض الغمام دفوق

فها هنا صورة سرحة تتنعم في مسيل وادٍ بغيث دؤوب يسقيها ، فتتغذى

وتسقى على ماحولها من الحنظل وصغار النبت •

تقرر المعجمات العربية بشأن لفظة سرحة انه يقال لأمرأة الرجل : هي

سَرَحَتُهُ (٢٥) •

وهذا القرار ينبه المتلقي الى أن الشاعر يدير كلمة السرحة صورة بديلة

مقارنة عن امرأة على سبيل الاستعارة التصريحية • وهو في عمله الفني هذا

يقتبس مادة صورته الفنية من التراث العربي قبل الاسلام ويضيف اليها

(٢٤) ديوان حميد ٣٨ — ٤١ •

(٢٥) اساس البلاغة مادة س ، ر ، ح •

دلالة جديدة من الصورة الفنية القرآنية التي صورت الرجال وهم يسكنون الى النساء ، فمضى في ترشيح صورة السرحة وتقويتها بذكر ملائمتها على اساس الاستعارة المرشحة فمضى قائلاً : —

تنوط فيها دُخْلُ الصيف بالضحي

ذرى هديبات فرعهن وريسق .

فهو في هذه الصورة يوظف لفظة (تنوط) بمعنى تعلق ، ولفظة (الدخل) ومدلولها صغار الطير ، فتمثل هذه السرحة امرأة سكناً ، وتتخيل الرجال لوناً من ألوان الطيور الضعيفة وهي تنشر أجنحتها وتغذ في طيرائها لتأوي الى أعشاشها بين أغصان السرحة المورقة .

ودلالة هذه الصورة — في مذهبنا — مستلهمة من صورة الرجال في الآية الكريمة (٢٦) ، وقد خلق الله من أنفسهم أزواجاً ليسكنوا اليها من هجير متاعب الحياة ومصائب الزمن فيجدون لديهن ماتجد الدُخْل من الطيور في أعشاشها بين أحضان السرحة المتعالية .

ان هذه الدلالة القرآنية قد تمكنت من فكر الشاعر وقلبه ، فمحت عن مخيلته أية صورة فنية موروثة من القصائد الغزلية الجاهلية ، ووجهت خياله الى الجو القرآني الذي فاض بما هو عفيف من المعاني عن المرأة ، فأمعن في تصوير السرحة الحقيقية بذكر ملائمتها قائلاً : —

علا النبت حتى طال أفنانها العلا

وفي الماء أصل ثابت وعروق

فياطيب ريّاها ويابرد ظلّها

إذا حان من حامي النهار ودوق

فالسرحة هاهنا أصيلة ضربت بجذورها في قلب الأرض ومدت عروقتها

(٢٦) راجع هذا البحث .

في منبتها ، فثبتت للعواصف التي تبتغي قلعها • وهي الى هذه الاصاله
والثبات رياها طيب وبردها عميم حين تشتد الهاجرة وتحمي شمس النهار •

ولما كانت السرحه بنعوتها هذه صورةً فنيةً بديلةً مقارنةً عن حبيبة الشاعر
فهذه الحبيبة بطبيعة الحال تنبض بصفاتٍ لم يألّفها الغزل التقليدي الذي
ألّفناه يجسد المرأة قتالةً بمفاتها ويصور الحب آفةً من آفات الأيام •

وأياً كان مصدر دلالات هذه الصور الفنية في القصيدة فإن البناء
اللغوي لهذه الصور يمضي على سنن العربية ونهج القرآن الكريم في البيان
والتبيين ، ذلك لأن هذا البناء في اعتماده على كلمة السرحه بمدلولها المعجمي
الدال على المرأة قد أخذ سبيله في القصيدة الى التصريح الفني •

ومن هنا رأينا الشاعر يقول بعد أفاضته تلك في الحديث عن سرحته : —
وهل أنا ان علّلت نفسي بسرحه

من السرح مسدود علي طريق

فالشاعر هاهنا يستفهم عما اذا كان تعليل النفس بسرحه يقتضي
ما ينبغي أن يؤخذ عليه وينسد الطريق في وجهه ؟ وهذا الاستفهام في مذهبنا
مدخل فني للكشف عن هوية السرحه وابرازها امرأة ، لذلك نرى الشاعر
يمضي في هذا المدخل الفني الى شيء من التصريح خطوة أخرى ويقول : —

حمى ظلها شكس الخليقة خائف

عليها عِرام الطائفين شفيق

فلا الظلّ منها بالضحي نستطيعه

ولا الفء منها بالعشي نذوقُ

فهذان البيتان — على الرغم من الالاحاح على ذكر ملائمت السرحه

(٢٧) راجع هذا البحث .

الحقيقية كالظل والفيء - يومئذ بحماية شكس الخليفة اياها من أذى
الطائفين الى ان حديثهما يجري عن امرأة ولا يرمي الى شجرة برية •

اذن فالشاعر قد بدأ يرسم القرائن صوراً فنية دالة على أن سرحته
شجرةً هي حبيبته امرأة •

وتتلون هذه القرائن بين المد والجزر : وتؤكد مقصد الشاعر وتبينه
تارة ، وتختفي لتعميق الصورة البديلة المقارنة تارة أخرى ، وذلك في قول
الشاعر بانياً صورته الفنية المتتابعة : -

وما وجدٌ مشتاقٌ أصيب فؤاده

أخي شهواتٍ بالعناقٍ لسيق

بأكثر من وجدي على ظل سرحة

من السرح اذ أضحي علي رفيق

فهذه الموازنة بين (وجد مشتاقٌ أصيب فؤاده) على حبيبته والوجد
على ظل سرحة - تبين من خلال صورة فنية مستنبطة :

أن الشاعر يهفو الى أفياء امرأة سكن هي في صفاتها • مجسمة في
صورة تلك السرحة ، بيد أن غفته الاسلامية وملكته الفنية تلزمانه هذا النهج
في رسم الصور الفنية • ومن هنا يمضي على هذا النهج قائلاً : -
ولولا وصال من عميرة لم أكن

لأصرمها اني اذن لطيق

ابي الله الا ان سرحة مالك

على كل أفنان العضاء تسروق

ففي هذين البيتين اللذين يتواصلان في بناء المقطوعة خاتمة - تنكشف
لنا عقدة تجربة الشاعر ومأساته العاطفية متمثلة في أن قلبه بين نارين : وصال
عميرة له وولعه بهذه المرأة المحروم منها التي جسدها في صورة السرحة يتعذب

قلبه في صراعٍ قاسٍ ينتهي في الختام مستسلماً لوصال عميرة ساكناً على
أعتابه مقررأ صرم المرأة السريحة التي ملكته في أعنف تجربة عاطفية وأمرها •

وللباحث أن يفهم مآل قلب الشاعر ومصيره على هذا النحو معللاً
بعفته ووفائه ملتصقاً سر هذا الوفاء وتلك العفة في القرآن الكريم الذي هذب
الطباع وحرر لتحديد العلاقة بين الرجل والمرأة معايير خلقية وإنسانية^(٢٧) •

ويتأكد مذهب الباحث هذا في أستسلام الشاعر لقضاء الله وقدره في أنه
تعالى أبى إلا أن تكون هذه السريحة المرأة فائقة في كل شيء على النساء جمعاء •

وإذا صح هذا للباحث فمن حقه أن يتذكر هنا تجربة امرئ القيس في
ولهِ بِفاطمة التي تمنعت عليه ورمته مقتل الفؤاد وفي مغامرته مع امرأة أخرى
أستسلمت له وألقت إليه قيادها ، فيوثق ما قرره بشأن أثر القرآن في شاعرنا
حميد بن ثور الهلالي : فهذا الشاعر لم يقدم صورة فنية واحدة عن المرأة
السريحة يبين فيها خلّة من خلالها ويروي بدالاتها سيرة من سيرها ، فيوهم
بسوء هذه السيرة وفحش تلك الخلّة ولو على سبيل الأتتقام لآلامه خائباً في
الوصول إليها ، كما أنه لم يخلق صورة فنية واحدة يتباهى فيها بما نال من
عميرة التي جمعه وإياها وصالها ، وإنما نَوّه بهذا الوصال نعمة وأكد صرمها
للمرأة السريحة تستراً عليها •

وللباحث أيضاً أن يوميء الى جمع الشاعر بين وصال عميرة وصرم
المرأة السريحة على ذلك النحو من التمازج والتواصل ، ويستذكر وقفة امرئ
القيس بين يدي فاطمة حتى اليأس وانتقاله بعد ذلك الى سرد حكايته مع
المرأة الثانية ، فيرى أن هذه المقطوعة التي يقارب عمرها ألفاً وأربعمائة عام
مثال للبناء الموحد قالباً فنياً تمازجت فيه العناصر الداخلية : التجربة والفكرة
والعاطفة والخيال والعناصر الخارجية : الكلمة والجملة وألوان الموسيقى والبناء

(٢٧) راجع هذا البحث .

العام وانتظمت في خيط شعوري موحد ، فاذا مشهد من الصور الفنية تفضي الواحد منها الى الأخرى في تماسك عضوي ونوعية مضطردة من الصياغة اللغوية القائمة على سوق ألفاظ ليس المقصود منها معانيها الظاهرة حقائق وانما المقصود منها دلالاتها المستعارة تجريداً وقرائن .

ويقين ان هذه الدلالات اللازمة صور فنية بريئة من الغموض والتعمية والطلسمه تدل على ذواتها بعفوية وقرائن لفظية ومعنوية ، وعليه فهذه المقطوعة المثال تدل أيضاً على أن ديوان الشعر العربي في صدر الاسلام حملت الينا دوحته أثراً فنياً في صورته تقف دونه الرمزية الأوربية لدى المدرسة البرناسية وتفرعاتها الرمزية والسريالية التي نعرفها عند شعراء عرب معاصرين قلدوها وخنقوا لغتهم في أجوائها ، فلم يقدموا لنا كما سرى^(٢٨) غير طلاس ومعميات تغلقت أمام الفهم واستعصت عن الادراك .

(٢٨) راجع هذا البحث .

الفصل الثالث

((الصور الفنية والالتزام العقدي في صدر الاسلام))

رأينا فيما مضى^(١) الشعر العربي قبل الاسلام يفتح صدره لاتجاهات فكرية ويجسدها في صور فنية ، وهذه الحقيقة تومىء الى أن هذا الشعر قد تملك تراثاً في هذا الباب يستطيع الباحث أن يستند اليه ويقرر مطمئناً : أن الشعر العربي لم يكن صوت العاطفة في فنيته حسب وانما كان الى جانب هذا حديث العقل ولسان الفكر أيضاً .

ان هذا الباحث في قراره هذا لابدء من أن ينبه على حقيقتين ، وهو يواصل الخطى مع هذا الشعر في صدر الاسلام : -

اولاهما : أن تجسيد الفكر في الشعر صوراً فنية قبل الاسلام - كان ثمرة لعبقرية شاعر أو آخر عركته التجارب ومحكته الخبر ، فصدر عن تجربة خاصة حكيماً يدعو الآخرين الى أن يروا ما يرى ويؤمنوا بما يؤمن .
وثانيتهما : أن تجربة الشعر الفكري الفني لم تستوِ ظاهرة عامة لها شعراؤها الذين يصدرون عنها فئة لهم مبادئهم المحددة المقررة ، أما هذا اللون من الشعر في صدر الاسلام فقد أنفلت من سلبات هاتين الحقيقتين وتجاوزهما بين يدي القرآن الكريم ، وأصبح وسيلة لتجربة عامة خاضها فريق من الشعراء تعلماً وثقفاً ، وصدروا عنها عقيدة سماوية ألزموها عن وعي وادراك ، وأنحازوا اليها متجردين لها عما هو ذاتي أو قبلي .

(١) راجع هذا البحث .

وعليه فهذا اللون من الشعر قد ألتمز أصحابه عقيدة الاسلام مذهباً ،
وأدوا عنه فناً ، وهم في هذا كله قد بنوا على أساسٍ تراثي موروث بناءً
جديداً ورفعوا فوقه قواعد مبتكرة •

الشعراء الملتزمون والاحكام النقدية : -

يحدثنا تاريخ الأدب العربي عن هؤلاء الشعراء أحاديث تباينت أحكامها
وتفرقت نتائجها على وفق رواياتٍ مهلهلة في ارتباطها بحقيقة الأمر غالباً ، فاذا
نحن ازاء هذا التاريخ متلقون ما يزعم : ان هؤلاء الشعراء قد ضعف شعرهم
فناً ، وهزل صناعة ، وأنهم قد حاروا في أمرهم تجاه موقف القرآن الكريم
من الشعر ، وترددت خطاهم في هذا الميدان على أعتاب موقف تشكك هذا
ال خليفة الراشد أو ذاك في جدوى الشعر •

وبدهي أننا لا نتحمس لهذا الشكل من الأخذ والرد تأولاً شخصياً
وقراراً نظرياً ، وإنما نتحزم بطبيعة الصراع الفكري بين المسلمين والمشركون
وننوه بظهور هذا الصراع في آياتٍ كثرات من القرآن الكريم الذي لا يأتيه
الباطل من بين يديه ولا من خلفه ثم تتساءل مقررين : ألم يكن هذا الصراع
يمس قلوب الشعراء الذين دخلوا في دين الله أفواجاً وانضموا الى معسكر
الايما ن جنوداً ؟ •

وقلوب الشعراء هؤلاء في هذا المس ألا ينبغي عليها أن تدافع عن
مبادئها بالكلمة الشعرية الملتزمة ؟ •

وأياً كانت أجوبة تاريخ الأدب العربي عن هذه الاسئلة ، فان هذا التاريخ
لا يستطيع أن يشكك في النصوص التي وصلت إلينا من هؤلاء الشعراء ،
لأنهم اذا كانوا لم يكونوا قد نظموها حقاً على جدل بيزنطي مفرط - فقد
نظموا سواها من غير ريب • وهذا النظم في ضوء رواياتٍ تمتلىء بها
سيرة الرسول الكريم وتراجم الصحابة واحداث الحقبة الزمنية - قد ولدت

قصائده في جو عقدي امتدت أنواره بين الأرض والسماء ، وانكشفت له
حجب الغيب •

فالرسول الكريم يوم ندب الشعراء الى الدفاع عن الاسلام وأستجاب
له فريق من أمثال حسان بن ثابت وعبدالله بن رواحة وكعب بن مالك - دعا لهم
بنصر من الله وطمأنهم بأن جبريل معهم ، وأن الجنة ماثبتهم •

وفي ملاحظتنا أن هذا الجو يطلق الخيال العربي الموروث في المنبت
الفكري من عقال المحسوس ، ويرسله في تواصل الى ما وراء الحس يقيناً •
وفي رواية من الروايات التي تفيض في هذا المنعطف أن النابغة الجعدي
قد أنشد بين يدي الرسول الكريم قصيدة منها قوله : -

بلغا السما مجداً وجوداً وسؤدداً

وانا لندجو فوق ذلك مظهرا

سأله الرسول الكريم : والى أين بعد السماء ؟

فأجابه الشاعر : الى الجنة ، يارسول الله •

فهذه الرواية التي لا بد من أن تكون صادقة في فحواها بين يدي القرآن
الكريم الذي تحدثت سورة عن الجنة والنار والملائكة والجان - تومىء بمنا
أشرنا اليه من حال الخيال العربي الموروث •

والى جانب هذا كله نشير الى أن هؤلاء الشعراء المؤمنين كانوا
يستقبلون الوحي من الرسول الكريم (ص) قرآناً عربياً : يستظهرونه ،
ويفقهونه في شتى جوانبه •

وميزة القرآن الكريم التي ينبغي أن نبرزها في علاقة
الشعراء به على هذا النحو هي أن لغته فنية حتى في موضوعاته الشرعية التي
ربما يظن من لا دراية له ببلاغة القرآن : أن هذه الموضوعات لا بد من أن
يكون أسلوبها تقريرياً دفعاً للبس وتجنباً للتأويل ، بيد أن الرجوع الى
طائفة من الآيات الشرعية القرآنية يدفع هذا الظن ويمحقه : -

من هذه الآيات قوله تعالى : (وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط
الأبيض من الخيط الأسود من الفجر ثم اتموا الصيام الى الليل
ولا تباشروهن وأنتم عاكفون في المسجد تلك حدود الله فلا تقربوها كذلك
يبين الله آياته للناس لعلهم يتقون) (٢) .

فهذه الآية الكريمة تبين للناس حدود الله شريعة وتقرر قاعدة من
قواعد الصوم تشريعاً ، فتحدد موعد أمساك الصائمين عن الأكل
والشرب .

وواضح أنها أدت مهمتها بصورة فنية مقابلة على أساس تشبيه بياض
النهار بالخيط الأبيض وتشبيه سواد الليل بالخيط الأسود كما يرى الزمخشري
محتجاً بذكر عبارة من الفجر ، وان كنا نميل الى اجراء التعبير صورة فنية بديلة
مقارنة جسدت تنفس ضياء الفجر في حواشي ظلمة الليل خيطا ابيض
تميز للمتبينين من الصائمين عن الخيط الأسود .

ونقع في كتب أسباب النزول على ما يؤيد مذهبنا بأن الناس وفي طليعتهم
الشعراء كانوا يتعلمون من القرآن الكريم ما ينضاف الى تراثهم من الصور
الفنية ، فقد روي عن أحد الصحابة وهو عدي بن حاتم أنه قال : (عمدت الى
عقالين أبيض وأسود فجعلتهما تحت وسادتي فكنت أقوم من الليل فانظر اليهما
فلا يتبين لي الأبيض من الاسود . فلما أصبحت غدوت الى رسول الله (ص)
فأخبرته ، فضحك وقال : « ان كان وسادك لعريضاً » وروى : « انك
لعريض القفا » انما ذاك بياض النهار وسواد الليل ؟) (٣) .

وأياً كان فنحن نرى أن لغة القرآن الفنية وأمتداد موضوعاته بين
شؤون الدنيا شهادة وقضايا الآخرة غياً — قد خلقت للخيال العربي منبتاً
جديداً : اثمرت فيه لغته الشعرية صورا فنية أدت عن مسائل الفكر عقيدة ،

(٢) سورة البقرة الآية ١٨٧ .

(٣) تفسير الكشاف ج ١ / ٢٣١ .

وصورت منازع العقل فكراً ، فأنسقت مع الصور الفنية الموروثة حلقة من حلقات الشعر العربي الذي سوف^(٤) نراه في العصر العباسي متمكناً من مظاهر التجديد في الحياة فلسفة نظرية وحضارة مادية وثقافة روحية .

تتمثل لنا هذه الحقيقة سياقاً تاريخياً في ثورة الشعر العربي الذي فتح أبوابه لأحداث صدر الاسلام الخصبة ، ومضى على أيدي شعرائه لسان صدق في التعبير عن الالتزام العقدي . واذن فكيف كان شأنه ؟ واني جرت صورته الفنية ؟ .

المدح الفكري : -

يستوي المدح غرضاً أصيلاً في ديوان الشعر العربي قبل الاسلام أثبته دوافع شخصية وأثبتته عوامل قبلية ، وهو في الحالتين ذاتي في موضوعه محدود في مضمونه .

صحيح أننا نستقبل من هذا المديح ما ينقلب صلاحاً يعني الخير لجماعة أو قبيلة مثل مدائح زهير بن أبي سلمى في الذين سبوا بالصلح بين عبس وذبيان ، بيد أن هذه المدائح أكاليل غارٍ على رؤوس المدوحين : خلدت ماخلد الزمان على الرغم من فناء العطايا التي نالها زهير منهم ، كما أن شعراء مداحين فاضت مدائحهم في سوق الكسب ، فطغت على مدائح زهير كثرة ، ولفتت اظار البحث فيما مضى^(٥) الى أنها قد غرقت في لجج المبالغة والتأويل . ولعل هذه الاشارة العجلى الى المديح قبل الاسلام تصح موضوعاً للموازنة بينه وبين المديح في صدر الاسلام : -

فديوان الشعر العربي في هذا العصر لم تنقطع أوصاله المتأصلة بل تواسجت وتتابعت خطاها في منبت تهيأت أجواؤه لأنبات قصائد من المديح : تغيرت دوافع ، وتطورت مضامين وتمثلت صوراً فنية جديدة .

(٤) راجع هذا البحث .

(٥) راجع هذا البحث .

لقد دعانا هذا كله الى ان نسمي هذا المدح (المدح الفكري) ، لنخرجه عن الدوافع الذاتية تجربة ، ونبرئه عن المقاصد الشخصية التزاماً ، وننوه بلغته الفنية وعياً •

فهذا المدح لم يتجرد له شاعره ، وقد هاجت عواطفه صدقاً ، أو أرتجت أنفعالاته طبعاً ، وانما ومضت لحظة ميلاده بين احضان تجربة فكرية : حولت الدنيا بجوانبها الشريرة المظلمة الى عالم من الخير واقعاً محسوساً وأمسلاً مرتجى ، فتفاعل الشاعر مع هذه التجربة بفكره الذي كان ايماناً في القلب ومبادئ في العقل ، فصدر عن تمجيد القادة الذين حملوا لواء هذا العالم الجديد ، وغنى لهم جماعة اذا جاء ذكر أحدهم مميّزاً من بينهم فلأنه الرائد والقائد الذي يذوب في الجماعة ويستمد من مبادئهم التي آمنوا بها سلوكاً قيادياً وسنة متبعة •

ويبين أن تجربة من هذا القبيل فكرة وعاطفة لا بد أن يكون لها خيالها الخاص الذي له لسانه المخصوص ولغته المتميزة صوراً فنية •

وهكذا لا بد أيضاً من أن يأتي قالب بناء القصيدة في المدح الفكري موحداً في تفاعل عناصرها الداخلية والخارجية خيطاً شعورياً واحداً في كل مظاهرها الفنية •

ان قصيدة المدح الفكري في هذا التحليل النظري ربما تتعلق أهدافها تطبيقاً بما يشذ عنها فكرة وصورة فنية وبناء ، ذلك لأنها كانت في فجر صدر الاسلام بضاعة مخيلة هذا الشاعر المخضرم أو ذاك ، ومخيلة — على هذا النحو — تشكلت مقوماتها قبل الاسلام ، ثم أهتزت بين يدي التجربة القرآنية فكراً وفناً ، فكانت ابنة الصراع الذي ينكشف في المحصلة تجديداً وتطويراً : تحملت أكتاف الشعر العربي عباءة على خير ما يرام •

ان البحث اذ يقلب صحائف ديوان هذا الشعر في معترك التطبيق — لا يسعه الا أن يقتبس من قصائد حسان بن ثابت مثاله الذي ينبض بكل

ما أومأنا إليه خصائص للمدح الفكري ، وهذا المثال قصيدته التي
مطلعها^(٦) : —

ان الذوائب من فهر واخوتهم

قد بينوا سنة للناس تتبع

فهذا المطلع يتحاشى أستهلالات جمهور قصائد المديح الموروثة ، فلا يكي
دياراً ، ولا يصف رحيلاً ، وإنما يفتح صدره لموضوعه ، ويؤدي عن تجربة
شاعره الذي لا يقف بين يدي ممدوح بعينه بل يهال لجماعة فكرية •

تتصور هذه الجماعة في صورة بديلة مقارنة ترسمها لفظة الذوائب التي
تعني لغة : منبت الناصية من الرأس ، والشعر المصفور ، وأعلى الجبل^(٧) ،
والتي تبني مدلولها التصويري من هذا كله ، لتدل على قادة ورواد في
معتزك الفكر •

وهؤلاء القادة لابد من أن نعرف هويتهم نسباً ، فذكر الشاعر هذا
النسب في بناء لغوي أبتدأ بحرف الجر (من) الذي يدل على التبعية في
تمييز ، ثم نص على فريقين : —

أولهما : الفهريون نسبة الى فهر بن غالب بن النضر بن كنانة الذي
يشكل أصل قریش •

وثانيهما : اخوة هؤلاء الفهريين الذين هم المؤمنون من الانصار أو سيبين
وخزرجيين •

وهذا البناء اللغوي في تتابعه مع الذوائب صورة فنية بديلة مقارنة
أو مقابلة يجعل ذلك النسب وشائج عقدية تخلف وراءها من لم يؤمن من
القرشيين وقبيلة أوس وخزرج ، ثم تنشي لتستوي روابط فكرية محضة

(٦) ديوان حسان ص ٣٠٤ .

(٧) راجع لسان العرب مادة (ذ ، ا ، ب) .

تتجسد في عملهم العقدي الذي هو بيان سنة من الأقوال والأفعال وعدم
الإنكار : يتبعها الناس أجمعون في مشارق الأرض ومغاربها •

وواضح أن المعجم الذي يستمد منه حسان بن ثابت تعابير ألفاظه :
« بينوا سنةً وتتبع » هو معجم قرآني بظلالها وإيماءاتها المجازية ويمضي
بين يدي هذا المعجم فيفصل أمر هذه السنة وسالكها قائلًا : —

يرضى بها كل من كانت سريره

تقوى الإله وبالأمر الذي شرعوا

ففي هذا البيت تتمثل تلك السنة مبادئ فكرية يلتقي عليها من الناس
من كانت سريره الخوف من الله والإيمان به والعمل بما شرع من دين ، وهم
في هذا الارتقاء يظهرون مع القادة الذوائب في صورتهم فاذا القائد والمقود
تجمعهم العقيدة الواحدة •

ومن هنا نال المديح أجمعون ، لأن رأسمالهم هو الفكر الموحد ، والشاعر
مغتبط بهذا اللون من رأسمال الذي يأتي دونه^(٨) ماء الفرات ونوافل النعمان
وعطاياه وغيره من الممدوحين طمعاً ورغبة ورهبة •

لاتقلع العقيدة فكراً ملتزماً مايعاديهما عن طريق سنتها الا اذا كانت
أصيلة ثابتة ، لذلك صور الشعر أفعال أولئك الذوائب من المؤمنين قائلًا : —
سجية تلك منهم غير محدثة

ان الخلائق فاعلم شرها البدع

وفي ملاحظتنا أن كلمة البدع مصطلحاً قد أقتبسه حسان بن ثابت من
المعجم القرآني في قوله تعالى : (قُلْ مَا كُنْتُ بِدْعًا مِنَ الرُّسُلِ وَمَا أَدْرِي
مَا يُفْعَلُ بِي وَلَا بِكُمْ)^(٩) •

(٨) راجع هذا البحث .

(٩) سورة الأحقاف الآية ٩ .

وعليه فقد صور به أصالة عقيدة هؤلاء الذوائب في صورة فكرية متواصلة مع مجاء به الأنبياء والرسل كابرأ عن كابر ، وهذه الصورة الفكرية تخالف الموروث التقليدي من أفعال الآباء الأولين ، وتؤكد أن القوم الذين ترسخت فيهم هذه العقيدة سجية ماضون في قيادة الناس لاثبط عزائمهم ولا تقف عوائق المشركين في سبيلهم •

وعليه مضى الشاعر في تصوير شجاعة الذوائب قوة مادية ومعنوية وقال : —

لا يرقع الناس ما أوهت أكفهم

عند الدفاع ولا يوهون مارقعوا

فها هنا صورتان فئتان بديلتان لازمتان : تجسد أولهما عجز الناس المشركين عن مقاومة سيوفهم العقدية ملتزمة بناءها من العبارة : (لا يرقع الناس ما أوهت أكفهم) • فهذه العبارة في دلالات ألفاظها اللغوية تبين : أن الناس المشركين لم يكن لهم من الفكر الا ما كان يبلى غطاء أو سقاء ، وأن المؤمنين قد أوهوا ومزقوا هذا الفكر فأنكفأ المشركون لا يجدون الى ترقية فكرهم الممزق سبيلاً •

وثانية الصورتين : تجسد في البناء اللغوي : أن ما أقامه المؤمنون من مبادئهم الفكرية تتمتع عن الهدم ، اذ أن المشركين لا يستطيعون أن يوهوا ويمزقوا مارقعوا • والصورتان تتعاوران النضال العقدي في معترك الدفاع ، وهما كنايةتان ترمزان الى هزيمة الباطل وانتصار الحق •

ان النصر العقدي ينبغي أن يكون خالداً ، ومن هنا فشاعرنا يرى هذا النصر على أيدي المهاجرين والانصار من صحابة رسول الله (ص) — والأساس الذي تنبني عليه الانتصارات الأخرى تالية وتابعة ، لذلك فهو يقول : —

ان كان في الناس سباقون بعدهم

فكل سبق لأدنى سبقهم تبس

ولعلنا نلاحظ في ضوء الموازنة : ان حسان بن ثابت قد بقى محتفظاً في رسم صوره الفنية بالنزعة الجماعية التي يذوب الفرد في بودقتها ذاتاً ، وتلتقي في رحابها المساعي لوناً مشتركاً ، فلا فضل لأحد على سواه ، ولا سجية تميز شخصاً عن آخر ماداموا هم الذوائب من المؤمنين •

وفي منعطفات هذه النزعة مضى شاعرنا يشيد بخصال هذه الذوائب قائلاً : -

ولا يظنون عن مولى بفضلهم
ولا يصيبهم في مطمع طمع
لا يجهلون وان حاولت جهلهم
في فضل احلامهم عن ذاك متسع
أعفة ، ذكرت في الوحي عفتهم
لا يطبعون ولا يرديهم الطمع
فهذه الأبيات تقدم لنا صور فنية في مدح القوم : تستمد دلالاتها فكرية ، وتزن معاييرها عقدية •

فهم كرماء ، بيد أن كرمهم لم يجر بين يدي الشاعر عطية وهبة بل جرى خيراً ، اذ لا يظنون بفضل على مولى ، ولا يصيبهم من زخرف الدنيا طمع •

وهم حلماء ، ولكن حلمهم لم يتمثل عفواً عن متهم رمته الوشاية بما لم تجن يداه ، وانما صدورهم متسعة بأفاق الحلم التي لا تضيق أمام جهل الجاهلاء فيما يغفون من اثارتهم وهم أعفة بيد أن عفتهم لا تتشكل مظاهرها في شأنٍ ضيقٍ من شؤون الحياة ، وانما هي مبادئ ذكرها الوحي ونزل فيه قرآن كريم •

ومن هنا فان كرم القوم وحلمهم وعفتهم اذا كانت تستمد مقوماتها من منابت الأمة العربية الأصيلة في هذا المجال - تتواتر في هذا الاستمداد قيماً فكرية حولت شعر المديح العربي الى مديح فكري زرع في ديوان

الشعر العربي غرساً جديداً يلائم القيادة المؤمنة في كل زمانٍ ومكان ،
ويستوي بين يديها لوناً عقدياً ملتزماً في مضامينه وصوره الفنية •

الفخر السياسي : -

لا يميز بعض الباحثين بين المدح والفخر في الشعر العربي كل التمييز ،
وينوهون بفارقٍ واحدٍ يفصل هذا عن ذاك متمثلاً في أن المدح اشادة
بفضائل المدوح شخصاً آخر ، وأن الفخر تفصيل هذه الاشادة على الشاعر
نفسه ، فاذا هذا الفخر هو مدح الذات •

وبدهي : أن هذا الفارق يبقى خطأ وهمياً لدى الشعراء الذين يصدرون
في الغرضين كليهما عن عزة تحفظ لهم أحترام النفس وتقدير الذات ،
فلا يتصاغرون بين يدي مدوحهم عبيداً ويدفنون كرامتهم الانسانية تحت
أقدام مطية الطمع ومركب الجشع •

والشواهد التي تصحح مذهبنا هذا قاعدة نفسية وفنية تترى إلينا من
ديوان الشعر العربي الملتزم عقيدة في صدر الاسلام ، ذلك لأن مبتدعي هذا
الديوان من الشعراء المؤمنين قد وجدوا أنفسهم متكافئين في القيادة الفكرية
الاسلامية التي لم تميز مبادئها بين مؤمن وآخر الا بالتقوى ، والتقوى
مصطلحاً قرآنياً - يتسع مدلوله لتحرر الناس من القيود التي تكبل بعضهم
عبيداً ، وترفع بعضهم الآخر سادة ، ثم تجمعهم بعد هذا التحرر في عبودية
مطلقة لله تعالى •

وهكذا فالشاعر في رحاب التقوى اذا مدح واذا أفخر - صدر عن
فكر - موحد وفاض بعقيدة ملتزمة •

وفي ضوء هذه الحقيقة لم نشأ أن ندرس الصور الفنية في الفخر الذي
تغنى به شعراء مؤمنون مجرد عاطفةٍ ننوّه به ، وانما اردفناه بكلمة السياسي
صفة لنؤكد أن التجربة التي ألت بالشاعر المؤمن المفتخر هي تجربة جماعية
غير ذاتية •

ويقين ان مصطلح السياسي هاهنا لابدء من أن يرجع مدلوله الى المعجم
القرآني الذي جمعت قيمه السماوية بين شؤون الحياة كافة وقضايا الآخرة
جمعاء ، فاذا كل انسان في هذا المعتكز يعمل لغاية ويفكر لغاية ويشعر لغاية •
اذن فالعمل والتفكير والشعور أمور ترتفع بينها الحدود لتلتقي في غاية
مؤمنة هادفة •

وحقيقة هذا شأنها : تلزم البحث أن يدرس الصور الفنية في هذا اللون
من الشعر ثمرة للعقل والفكر والقلب • وعليه فأني يسير التطبيق بالبحث في
ضوء هذه الحقيقة ؟ وما الشاهد الذي يسوغ مذهبه هذا ؟ •
لقد درس البحث طائفة من الشواهد في هذا الباب ، فكادت الحيرة
تتفرق به أيدي سبأ متسائلًا : أهذه الشواهد قد قيلت في المدح أم صيغت
في الفخر ؟ •

من هذه الشواهد مقطعة للشاعر عبدالله بن رواحة الذي هو ثالث ثلاثة
من الشعراء المؤمنين الذين نافحوا عن الاسلام قولاً وفعلاً •
يستهل شاعرنا مقطعته^(١٠) هذه قائلًا : —

وفينا رسول الله يتلو كتابه

اذ انشق معروف من الفجر ساطع

ففي هذا البيت يخص الشاعر مكان الرسول الكريم ووجوده بضمير
المتكلمين (نا) ، ويقرر قائلًا : انه فينا •

وهذا القرار يصدر عن اعتزاز نفسي ربما يعرض بالمشركين من قريش
أبناء جلدة الرسول (ص) نسباً ، لأنه لم يستبقوا الى دعوته ، فيكونوا معه ،
ويكون هو معهم •

وبدهي أن الشاعر يتلأأ شعوره بالفخر المبدئي ، وهو يرى

(١٠) ديوان عبدالله بن رواحة ص ٩٦ .

بقلبه الرسول (ص) ماثلاً بينهم ، وصورة مثوله هذا عقديّة في مضمونها فنية في بنائها ، لأنها تتصور بعبارة (يتلو كتابه) ، فاذا قائد الأمة يرتفع صوته بأيّ الذكر الحكيم ، واذا المؤمنون به يلقون اليه السمع في خشوع .

وفي ملاحظتنا أن للمتلقّي أن يستجلي ملامح هذه الصورة ومدلولاتها الى ما شاء الله ، فيتخيل بمنطق الأحداث وسيرة الصحابة وعظمة الرسول الكريم (ص) كيف كان القوم في سماعهم الرسول (ص) وكيف كان الرسول الكريم (ص) في تحلق المؤمنين حوله . وتخيله هذا تنطلق به الأجنحة أكثر فأكثر حينما يستعين بلفظة (اذ) التي تفيض مدلولاتها بالزمان والتعليل والتسبيب ، وهي في هذه المدلولات تفتح على تلك الصورة أبواب السماء والخير والنور ، ذلك لأن الرسول الكريم (ص) وهو يتلو القرآن المجيد وحولاه المؤمنون - (اذ معروف من الفجر ينشق ساطعاً) .

صورت عبارة الشاعر تلك في ظاهر ألفاظها معروفاً ينشق ، ولفظة المعروف مهما كان مدلول ارتباطها بالفجر جزءاً منه - لا تلغي مدلولاتها الأخر التي هي الأحسان والكرم والرجولة وما إليها ، بل تحتفظ بها حيّة ، فنفهم أن صورة الرسول الكريم في القوم وهو يتلو كتابه اذا كان حدثها قد جرى في وقت الفجر فان هذا الحدث لم يتجرد عما يرافق زمانه من مدلولات لفظة المعروف .

وتتضح أبعاد الصورة على المدى الشاسع في قول الشاعر .

أرانا الهدى بعد العمى فقلوبنا

به موقنات ، ان ما قال واقع

فها هنا يتواصل عمل الرسول (ص) مع المؤمنين الملتفين حوله ، فاذا هذا العمل فكري عقدي لا يحتاج الى نور الفجر حقيقة ليريه الهدى بعد العمى ، وانما يتسلل الى القلوب التي كان العمى يختم عليها كقراً فكرياً ،

تم أصغت الى تلاوة الرسول الكريم (ص) فأنفض ختمها ، وتحررت ،
واصبحت موقنة أن مقاله واقع حقاً و يقيناً •

وأياً كان فالفاظ العبارات المؤدية عن هذا كله ترسم بالخطوط والألوان
والحجوم تلاوة الرسول الكريم (ص) نوراً يقتحم قلعة الكفر عمى في
البصيرة ، وينكشف وفي يده الهدى شمساً يراها المؤمنون عياناً ، فتغتسل
قلوبهم عن شوائب الظن والشك ، فتلمس مبادئ الاسلام وقد تحققت نصراً
وتمثلت سعادة في الدنيا وفي الآخرة •

ان شاعرنا - من غير ريب - يفتخر بنفسه وبأصحابه المؤمنين بيد أنه في
الوقت نفسه يدين بدواعي هذا الفخر للرسول الكريم (ص) ، فتجمع
عاطفته بين الفخر والمدح ، ثم ينطلق ليرسم صورة جسدية للرسول الكريم
(ص) يتخذها معياراً لبيان فضله على المشركين المحبين لأجسادهم المشفقين
من السهر فيقول : -

يبيت يجا في جنبه عن فراشه

إذا استثقلت بالمشركين المضاجع

فها هنا صورة فنية بديلة لازمة ترسمها عبارة (يبيت يجافي جنبه عن
فراشه) لتدل على أن الرسول الكريم (ص) يسهر آناء الليل متعبداً مرشداً
صحابته ، وهذه الصورة تمتد بجذورها الى صورة (انشقاق معروف من
الفجر) لتعمق مدلولها الزماني ، وتنطلق سهماً من الهجاء الفكري للمشركين
الذين تتناقل مضاجعهم في أواخر الليل بعدما عرف عنهم من عريضة في
الحانات تملأ أجوافهم خمراً وعصياناً ، فيخدم فيهم كل شيء فاذا هم
وما يضطجعون عليه من فراش جماد في جماد • والشاعر بعد هذا كله يتذكر
نفسه ويتمثل مصيره فيقول : -

وأعلم علماً ليس بالظن انني

الى الله محشور هناك وراجع

فهو يلتقي وجوده بين جماعته ، ويمزج بين قواه الفكرية والتخيلية ، ويتجاوز عالم الشهادة الى عالم الغيب ، ويصور موقفه بين يدي الله تعالى يوم الحشر .

والبحث اذ يلحظ أن الشاعر يستعمل كلمة (أعلم) ، ويجرد علمه عن كل ظن في الكشف عن حجب ما وراء المحسوس ينبه الى أن صياغة الصور الفنية على أيدي الشعراء المؤمنين في صدر الاسلام للأداء عن مضامين فكرية موضوعات تقليدية مثل الفخر - قد جرت في دائرة متسعة لا يحددها مصطلح الخيال وحده ، ولا يكشف عن طبيعتها مصطلح العقل وحده ، وانما تتعمق وتتسع لتحتضن هذا الكيان الجديد للشاعر العربي ، فاذا هذا الكيان عقل وفكر وخيال في آن واحد : يصغي الى القرآن الكريم ، ويتأمل سيرة الرسول الكريم ، ويخوض تجارب الحياة الجديدة ، ثم يستوي شاعراً ملتزماً يتنفس شعره في أجواء عقيدة تسعى الى خلق انسانٍ جديد ومجتمع جديد .

الجهاد البدني : -

رأينا فيما مضى^(١١) كيف صدر زهير بن أبي سلمى عن تجربة مريرة في صياغة الصور الفنية التي جسدت الحرب بلاءً مابعده بلاء ، وصورتها على أشنع ما يكون الحدث السيء مهما كانت دواعيها وأسبابها . وتقدم لنا أيام العرب بوقائعها الدامية خلفية تلك التجربة ، وتفصل ألوان مرارتها دماً يمزق وشائج القربى ودماراً يهتك الرحم .

ومما زاد في هذا الأمر وبالاّ وأضاف الى نارها وقوداً : أن فريقاً من الشعراء كانوا يصورون الحرب ملعباً يتبارى فيه الأبطال بالسيوف مخاريق ، ويتخذونها ديدناً لا بدّ منه ، فاذا كان هناك من يقوى على مقاتلتهم فذلك خير والا فعلى أخوانهم : -

(١١) راجع هذا البحث .

وأحياناً على بكر أخينا

إذا مالم نجد إلا أخانا

وهؤلاء الفريق من الشعراء في توجههم هذا عصبه : يعصب الأتماء
القبلي بصائرهم ، ويغلق عقولهم ، فيتمثلون ذائبين في عشائهم وقبائلهم
فكراً وعقلاً : —

وهل أنا الا من غزية ان غوت

غويت* وان ترشد غزية* أرشد

وفي هذه الخرائب النفسية بزغ الفكر الاسلامي قرآناً : يدعو الى أن
يدفع* الناس بالتي هي أحسن فاذا الذي بينه وبين آخر عداوة صديق*
حميم •

ولعل البحث ليس له أن يستفيض في سرد تفاصيل بيان حقيقة الدين
الاسلامي الحنيف سلاماً نصب خيمته سموات من الاطمئنان والأمان والمحبة
والاخاء ، فسكن اليها الناس* في دعة* ووئام ، ومع هذا لا بد* من الايمان الى
أن الأمة العربية قد وجدت قبل الاسلام في الحرب مآسي الحياة وجنوح
الانسان عن فطرته* وآية ذلك صوت زهير بن أبي سلمى ، ومواقف الذين
سعوا للصلح بين عيسى وذيان •

وهذا الايمان — من غير ريب — هو اللبنة التي يضعها منهج البحث ،
ليرفع فوقها قواعد ما يراه من أن القرآن الكريم قد نزل على قلب الرسول
الأمين بشراً من هذه الأمة التي ألفت* منها قوم حوله مصدقين رسالته متخذين
من المشركين ماتقتضيه عقيدتهم من موقف دعاهم الى خير الدنيا والآخرة •

لقد كانت الكلمة القرآنية الهادية هي وسيلة الدعوة وفيصل الحكم
بين الحق والباطل ، بيد أن المشركين — كما هو مقرر في القرآن الكريم وفي
التاريخ — شهبوا السلاح في وجه هذه الكلمة ونازلوها بالمكر والخداع •

ان أستذكار تأمر نهر من قريش لقتل الرسول الكريم (ص)
بسيوف عدة عشائر لتفريق دمه الزكي في مسارب العصبية القبلية - هو
منعطف بحثنا الى بيان : أن العقيدة الاسلامية لم تشهر السيف بديلاً عن
بداراً ، ولم تحتكم الى القوة نيابة عن الفكر أستباقاً •

وأياً كان فان العقيدة الاسلامية وجدت نفسها في معترك المناجزة
بالسلاح المؤمن •

ويصور لنا القرآن الكريم هذا المعترك لقاءً فتح المشركون جبهته التي
كان الاسلام الحنيف يبادر الى اغلاقها سلباً : (وان جنحو للسلم فأنجح لها
وتوكل على الله) (١٢) •

كما يصوره محاجة لأقرار الحق واقامة الصلح على أساس هذا الحق :
(فان بغت احدهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء الى أمر
الله) (١٣) •

ان الصور الفنية التي جرى بها القرآن الكريم في هذا المعترك نلتقيها
في آيات الجهاد التي نزلت على الأمة العربية المؤمنة ، لتحدد فلسفتها في الدفاع
عن عقيدة الاسلام ونشر رايها حيثما يحتاج الناس الى ظلالها •

وقد تمثل الشعراء المؤمنون هذه الآيات الكريمة وتشربت عقولهم
وقلوبهم بمبادئها التي يعيننا هنا تأكيد حقيقتين بشأنها : -

اولاهما : أن هذه الآيات قد أدارت مصطلح الجهاد بياناً لطبيعة حمل
المؤمنين السيوف وألتحامهم مع المشركين ، وهجرت مصطلح الحرب •
والجهاد مادة معجمية دارت معانيها الحقيقية حول النفس فقيل : (جهد نفسه ،
ورجل مجهود ، وأصابه جهد : مشقة ، وغاية الأمر والاجتهاد في الوصول

(١٢) سورة الانفال الاية (٦١) •

(١٣) سورة الحجرات الاية (٩) •

الى هذه الغاية ، وجهد الرجل السح عليه في السؤال ، وبلغ جهده^{١٤} ومجهوده أي طاقته وجهادك أن تفعل كذا أي جهدك وغايتك .
ومن المجاز : سقاه لبناً مجهوداً وهو الذي أخرج زبدته ، وجهده جهده^{١٥} ، وأجتهده رأيه ، وأجهده فيه الشيب : كثر وانتشر (١٤) .
تدلنا هذه المادة بشتى اشتقاقاتها المجردة والمزيدة — على أن معانيها ومدلولاتها لم تقترب من السلاح ، ولم تومئ الى الدماء ، ولم تتواصل مع القتال والمحاربة ، وانما فتحت أبوابها لبذل السعي وتحمل المشقة والقصد الى الغاية .

ومن هنا جاء مصطلح الجهاد بمدلولات تدور حول كبح سورة النفس وتحقيق المآرب العليا ، مما نستطيع أن نقرر في ضوء هذه المدلولات : أن طبيعة لقاء المؤمنين في معترك الدفاع عن العقيدة واحقاق الحق لم تكن من مظاهر الحرب المعروفة في شيء ولم تكن تثير في عقول الناس ومخيلة الشعراء مآسي ما عرفوه عن أيام العرب ووقائعها رحي تطحن الأجساد وناراً لا تبقي ولا تذر .

وثانيتها : أن هذه الآيات قد تبنت مصطلح الفتح لتصوير الغاية من حمل المؤمنين السلاح والتحامهم مع المشركين . ومادة هذا المصطلح المعجمية دارت معانيها (١٥) على نقيض الاغلاق ، فالحركة المؤدية الى فتح الأشياء المغلقة والكشف عن حقيقة ما بداخلها تسمى فتحاً ، والماء الجاري في النهر والقناة لتفتحه الى الأرض بالسقاء والري ، وأول المطر .

ومن مدلولاتها المجازية : قولهم فتحت له قلبي محبة ووداً ، وفتح لي قلبه فاطلني على أسرارهِ ، والحكم والقضاء بين الخصمين .

وعند الصوفية : انفتاح القلب للايمان وما يرافق ذلك من انشراح

(١٤) راجع أساس البلاغة (ج — هـ — د) (جهد) .

(١٥) راجع لسان العرب مادة (فتح) .

وسكينة ومكاشفة نور الله تعالى^(١٦) فهذه المادة بصيغها ومعانيها ومدلولاتها التي تمثل لنا ظلمة المغلوقات متجلية وظماً الأرض متلاشياً أمام رحمة المطر وختم القلوب مفضوضاً بين يدي المحبة والمودة والايمان - تصوغ لنا مصطلح الفتح القرآني صورة فنية تلمس فيها دار الكفر مستسلمة لنور عقيدة الاسلام ، فاذا هذه الدار تمرح في أنفتاح وخير وإخاء وسلام •

وبين يدي هذه الصورة تمثل الشعراء المؤمنون غاية الفتح بريئة من الظلم وزهق النفوس وتدمير الزرع والضرع مقاصد وراء حمل السلاح • ولعلنا في غنى عن ايراد الروايات النظرية التي أدت عن أحاديث الرسول الكريم (ص) وأقوال الخلفاء وأولي الأمر مبادئ في هذا الاتجاه القرآني بشأن الجهاد والفتح •

واذن فلتتساءل مستفسرين : عن تصوير الشعراء لالتحام المؤمنين مع المشركين في الجزيرة العربية دفاعاً عن الاسلام وفي ما وراء الجزيرة العربية تحريراً للإنسان ؟ •

تأتي معركة الخندق في تاريخ العقيدة الاسلامية مشرقاً لفتوحات النصر وزماماً نالته يد الرسول الكريم (ص) في مسيرته نحو إلحاق الهزيمة بالمشركين في الجزيرة العربية ، ذلك لأن هؤلاء المشركين والذين والوهم من المنافقين واليهود قد أحاطوا بالقرآن الكريم في المدينة أفاعي : اضطرب الحقد في قلوبهم ، وأبوا ألا يعودوا الى منازلهم الا بعد أن يُطفئوا نور الله بسيوفهم •

وفي هذه الحومة أتخذ المؤمنون مواقعهم وراء الخندق الذي هو في حقيقته الخط الفكري الفاصل بين القرآن الكريم وأعدائه ، وتوشح مقاتلوهم بأسلحة القتال وعقيدة الأيمان من هؤلاء المقاتلين الشاعر كعب بن مالك الذي

(١٦) راجع التعريفات : الفتوح •

خاطب المشركين وأنصارهم بقصيدة أستهلها قائلا^(١٧) : —

من سره ضرب يجمع بعضه

بعضاً كمعمعة الالباء المحرق

فليأت مأسدة تسن سيوفها

بين المذاذ وبين جذع الخندق

ففي هذا الخطاب يتعاور بيتان من الشعر جاهدين في أن يتسعا لما في مخيلة الشاعر وعقله من صورة عن الحرب العدوانية التي عرفها الناس شراً في الجاهلية ، ولمسها المؤمنون جريمة في سعي قريش لقتل الرسول الكريم (ص) ، فتركبت عباراتهما بأسلوب الشرط : فاذا أداة الشرط وفعله (من سره) يضعان الخطوط والألوان في البيت الأول ، وإذا جواب الشرط (فليأت مأسدة) يضع نوله في البيت الثاني ، وبين أداة الشرط وفعله وجواب الشرط ترسم صور فنية في جوٍّ من السخرية تسدّت سهامها الى المشركين الذين يظنون الحرب مما يسر النفوس ويسعد القلوب .

واذن فمن تسره الحرب ويكحل الضرب عينيه فرحاً فليجرب . وفي هذا الجو يستذكر شاعرنا مآسي الحرب التي ربما تكون غائبة في حماسة الغرور والثقة الكاذبة التي ساقّت جمع المشركين وأنصارهم الى حيث مقتلهم بسيوف الحق الاسلامي والعقيدة المحمدية ، وقد تمثل هذا الاستذكار في صورة فنية مقابلة قابلت بين معمعة الضرب والقتال مهلكة يطحن فيها المتقاتلون بعضهم بعضاً ومعمعة الالباء المحرق .

ولفظة المعمعة التي تستوي منبتاً لتلك الصورة المقابلة في طرفي التشبيه المشبه والمشبه به مادة معجمية ، من معانيها صوت الحريق في القصب ونحوه ، وصوت الشجعان الذين يتضايحون في الحرب بأصوات عالية ، وشدة الحرب حين الجد في القتال وهيج الفتن وألتهاب نيرانها وسرعة تلهبها وشدة الحر

(١٧) ديوان كعب بن مالك ص ٢٤٤ .

والقيض^(١٨) ولفظة الالباء التي جاءت مبينة لنوع المعمة وكاشفة عن طبيعتها معناها : القصب الذي قيده الشاعر بصفة المحرق •

ومن هنا أقبلت الصورة الفنية في مطلع البيت لتبعث الحرب من مرقدها قبل أن تنشب أظفارها في معركة الخندق ، فإذا هي مثل صوت النار ، وقد أمتدت ألسنتها في القصب ، فأتتشت تآكل ماحولها معربة عاقدة سحب الدخان جحيماً •

وهذه الصورة الفنية بمادتها اللغوية تمضي في مخيلة المتلقين الموروثة ، فتثير فيها الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى عن الحرب ، وهي تضرى حين تضرم ، وتحرق يوم توقد • كما أنها تضم إليها ألواناً من صورة جهنم التي رسمها القرآن الكريم نذيراً للمشركين بنارها التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين •

ربما لا يستطيع المخاطبون من قادة المشركين في معركة الخندق استحضار صورة الحرب في مخيلاتهم التي غمرها نعيم رحلة الشتاء والصيف تجارة والتي زين لها الشيطان نصراً كاذباً ، فدعاهم الشاعر الى حيث يربض المقاتلون المؤمنون في موقع بين المذاذ وجذع الخندق •

وقد صور هذا الموقع بكلمة مأسدة التي معناها المكان الذي تجتمع فيه الاسود بكثرة ، فأصبحت الكلمة صورة فنية بديلة تابعة ، اذ دلت على المحل ، وأدت عن المقاتلين المؤمنين الحاليين في هذا المحل أسوداً •

وقد أتخذت هذه الصورة الفنية البديلة التابعة مداها المقصود بعبارة (تسن سيوفها) ، فإذا المشركون الذين يسرهم الضرب المممع مدعوون لمعرفة حقيقة الضرب حرباً في تلك المأسدة •

وفي يقيننا أن الشاعر في هذا كله يصدر عن فلسفة القرآن تجاه الحرب ، فيراها كريهة ، ويصورها دماراً في نظره الاسلامي مبيناً أن المشركين كانوا

(١٨) لسان العرب مادة معمة •

يرونها سروراً ، فدعاهم الى تجربتها وعلمها وتذوقها ، وأفاض في تحذيرهم
مصوراً قوة المؤمنين المقاتلين وإيمانهم قائلاً : —

دربوا بضرب المعلمين فاسلموا

مهجات أنفسهم لرب المشرق

في عصبة نصر الاله نبيه

بهم وكان بعبدہ ذا مرفق

فالمؤمنون المقاتلون الرابضون في تلك المأسدة أسوداً من المهاجرين
والأنصار — جربوا الحرب ، وتدريبوا عليها معلمين : وهم في هذا اللون من
صورة المقاتلين أخوان حرب ضرستهم الدربة ورصت تجارب المنازلة
صفوفهم • وهذا اللون يجسد لنا الجانب المادي لجبهة القرآن الكريم الذي
صدع المؤمنين بأعداد وسائل القتال من رباط الخيل وسواه يرهبون به عدو
الله وعدوهم ، ولكنه لا ينجس على هذا الجانب المادي وإنما يصطبغ بإشراق
الايمان ، فيسم بعبارة (أسلموا مهجات أنفسهم لرب المشرق) المؤمنين
المقاتلين وقد باعوا أنفسهم لرب المشرق والمغرب ، فلم يعودوا يعبأون بالحياة
الدنيا سواء أعاشوا فيها منتصرين أم فارقوها شهداء •

فهم عصبة من الأنصار تأخوا مع المهاجرين بأمر من الله الذي رفق بعبدہ
محمد (ص) ، وأفرغ عليه وعلى أتباعه السكينة ، وثبت أقدامهم •

وفي هذا اللون والتلون تتلقى صوراً فنية جديدة عن الحرب والمحاربين ،
فاذا جبهة القتال في أحد طرفي الرحي تتمازج فيها القوة المادية وعزيمة الايمان
السماوية ، فينشق بين يديها سبيل تنعقد منه رايات النصر هدية من السماء
الى المؤمنين ، ويقوم عليه معراج الشهداء الى الجنة •

وفي هذا السبيل تتحول الحرب الكريهة الى جهاد ، وتستوي هزيمة
المعتدين فتحاً يفيض بنوره على القلوب الجاحدة ، فتندى بقطرات الايمان ،

وتنبت أستغفاراً يهبها الايمان ، فتخضوضر الصحاري والروابي والجبال في
الجزيرة العربية كلها مستقبلة الأمة العربية المؤمنة في وحدة عقدية تأتي أكلها
تحريراً للشعوب المضهدة في مشارق الأرض ومغاربها •

ان" هذه الأحاسيس ربما كانت حلماً من الأحلام في الجبهة المقابلة
لجبهة القرآن ، لذلك فقد ألح الشاعر في نذير المشركين ، وأمعن في تصوير
قوة المؤمنين ايماناً منه بأن هؤلاء المشركين لا يفهمون غير لغة القوة المادية
فقال : —

في كل سابعة تخط فضولها
كالنهي هبت ريحه المزقزق
بيضاء محكمة كأن قتيورها
حدق الجنادب ذات شك موثق
جدلاء يحفزها نجاد مهند
صافي الحديد صارم ذي رونق

فها هنا صور" ترى متلاحقة لتجسيد أسلحة المؤمنين وتجردهم للقتال
دروعاً : تحمي أجسادهم ، وسيوفاً : تبتز رؤوس أعدائهم • وتتمثل الدروع
في هذه الصور على شاكلة تذكرنا بالتراث العربي الموروث من أوس بن حجر
وغيره من الشعراء الجاهليين الذين برعوا في وصف آلات القتال ، فاذا هذه
الدروع سوانغ تنجر على الأرض ، فتترك أخاديد مثل الدوائر التي ترسمها
الريح الهابة على غدير ماءٍ رقيق ، واذا هذه الدروع محكمة في نسجها
متداخلة بقوة في حلقاتها ورؤوس مساميرها التي تشبه حدق الجنادب ، واذا
هذه الدروع تحفزها سيوف مهندة حديدتها صافٍ يلمع •

وهذه الصور — من غير ريب — بضاعة يعرف المشركون أقيامها في
معترك النهب والسلب ، ويدركون ماثير من رعبٍ ، ومن هنا لم تشأ مخيلة
الشاعر القرآنية مضيه في المناداة بهذه البضاعة ، فأسبغ عليها لوناً من عقيدته

خالطها ومازجها وتفاعل معها ، فأخرجها في صورةٍ جديدةٍ غطت عليها
وأستوت قائلة : —

فتلكم مع التقوى تكون لباسنا

يوم الهياج وكل ساعة مصدق

ففي هذه الصورة تبرز أسلحة المؤمنين تلك ، وقد أغتسلت بالتقوى ،
وتطهرت به •

والتقوى مصطلح قرآني مدلولاته تؤدي عن خشية الله ومراعاة حدوده
والاعتراف بما حررته هذه الحدود من حقوق وواجبات للناس ، وقد أتى في
البيت مجرداً عن الإضافة إلى لفظ الجلالة ، فأخذت مدلولاته تلك مساراً عاماً
في ترسخ لفظه بمعنى الات القتل ووسائل الدمار في حالتي الهجوم والدفاع •

والتركيب اللغوي (تلك مع التقوى) بما نوهنا به وما يتبادر منه إلى
المتلقي مدلولات آخر صيره الشاعر المؤمن مشبهاً في ضمير مستتر تقديره أسماً
للفعل الناقص (تكون) وإزاء هذا المشبه جاء الشاعر بالمشبه به كلمة لباس
مضافة إلى ضمير (نا) الدال على المؤمنين •

وبذلك صاغ شاعرنا صورةً مقابلةً جمعت بين الأسلحة التقية ولباس
المؤمنين •

وكلمة اللباس في معناها العرفي هو ما يرتديه الإنسان تزيئاً وحماية من
أي شيء يئس إليه ، وقد صيرها المعجم القرآني في مواضع من آياته
الكريمات رمزاً فاقت مدلولاته وتنوعت على وفق ما أضيفت إليه :
(لباس التقوى ، لباس الجوع والخوف) ، وعلى وفق صيرورته خبراً لمبتدأ
كما في اسناده إلى الضمير (هم) والضمير (هن) •

وفي ضوء مدلولات هذا الرمز تتمثل المؤمنين مجاهدين مبدئين ، وقد
أرتدوا لباس من الأسلحة التقية يوم الهياج وكل ساعة مصدق •

ويقين أن المجاهدين المبدئين تتحول الحرب بين أيديهم من صورتها الكريهة مقبرة الى مدرسةٍ للصالح والهداية : تفيض لقاءاتها بالايان والمحبة ، وتنتهي بالفتح الذي تنكشف في ضوئه ظلمة الأحقاد ، وتنحطم على هداه قيود العبودية •

يلاحظ البحث : أن الصور الفنية هذه لم تنزور في القصائد التي نظمها الشعراء المؤمنون بشأن الحرب والقتال بينهم وبين المشركين العرب من أبناء جلدتهم في الجزيرة العربية ، وانما سرت في جمهور ما نظمه هؤلاء الشعراء وأحفادهم في لقاءات الفتوح التي أهدت فيها راية القرآن شامخة فوق الأرضين البائسة تحت وطأة الروم والفرس •

وعلة هذه الحقيقة لا تتجاوز ما أشرنا اليه من أن الحرب قد تغيرت طبيعة وغاية في نظر الاسلام ديناً حنيفاً حفظت مبادئه لشعوب الأرض جمعاء حقوقها التي انكشفت عن مساواةٍ مطلقةٍ تتجسد في قوله تعالى مخاطباً الناس : (ياأيها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم) (١٩) •

ومهما يكن فان الدراسة النقدية والبلاغية المنهجية ليس لها الا أن تأخذ بما أشرنا اليه ، وتقبل على فهم الصور الفنية التي جرى بها معظم الشعر العربي في ميادين الفتوحات الاسلامية التحريرية شرقاً وغرباً •
ومما يمثل هذا الشعر في شتى جوانبه تجربةٌ وبناءٌ وصوراً فنية قصيدة لشاعر فارس خاض غمار معارك القادسية الأولى هو عروة بن زيد الخيل الطائي •

تتمخض هذه القصيدة عن تلك المعارك ، وتصور أجواءها النفسية والفكرية والقتالية بأسلوب قصصي : تمثل في بناءٍ موحدٍ أذاب في منعطفاته تجربة الشاعر الرئيسة وفروعها ، وأخرجها حدثاً ذاتياً وجماعياً في آن واحد •

(١٩) سورة الحجرات الاية ١٣ •

يبدو أن شاعرنا قد شخصت بصيرته الى منازل قبيلة طيء في قلب الجزيرة العربية منفلةً من المكان الذي قاده اليه ميواف الجهاد ، فرجعت اليه بخيال حبيته ، لذلك فقد أستهل تصوير حاله في غربة شعورية توقدها أهوال الحرب وتهدهدها بشائر النصر العقدي على الظلم واضطهاد فقال (٢٠) :

الا طرقت رحلي وقد نام صحتي

بايوان سيرين المزخرف خلتي

ففي هذا المطلع تبرز صورة الشاعر الذي جفا النوم عينيه ، وفارقه لذيد الكرى وصحبه نيام •

والمتلقي ازاء هذه الصورة تترجج مخيلته ، فتنتلق أجنحتها ملتزمة ماوراءها من أحاسيس ، وتتساءل أهي أحاسيس تذكر الموطن والاهل والاحبة أم هي أحاسيس المجالدة بالسيف ؟ •

وفي يقيننا أن هذه الاحاسيس كلها ، وسواها — تنبض بها الصورة التي تحدد نزول الشاعر بايوان سيرين ، وتستحضر خيال الحبيبة ، فنفهم أن الشاعر في تواصل عاطفي وفكري مع مرتحله ، وما آل اليه في أرض الجهاد : فاذا هذه الأرض وذلك المرتحل — فسحة شعورية متحدة : وحدتها غاية الجهاد المقدسة ، ووحدتها زيارة خيال الحبيبة ، فأصبحت مسرحاً تتراءى فوقه الصور الفنية المؤدية عن العاطفة الذاتية والفكرة العقدية متمازجتين معاً •

واياً كان فان أستهلل القصيدة على ذلك النحو من الصورة الفنية قد مدّ خطه الحسي ، فنسج عليه الشاعر صوره الأخرى لحمة وسدى ، ومضى يروي بطولاته في واقعتي جلولاء ونها وند متمنياً لو كانت الحبيبة قد رآته وشاهدت حسن بلائه •

وهذا التمني لا يستعصي تحقيقه على الكلمة العربية الهادفة التي تمرست

(٢٠) الاخبار الطوال ١٣٨ •

قبل الاسلام وبين يدي القرآن الكريم بتصوير أدق خلجات النفس وأشمل أحداث الحياة ، لذلك فقد سجل الشاعر لحبيته ما لم تره عياناً ومشاهدة ، فصيره تاريخاً من الفن المعبر ، وتركنا نستجلي من هذا التاريخ صوراً فنية حية لا تبلى على الرغم مما بيننا وبينها من أربعة عشر قرناً زماناً متطاولاً ، من هذه الصور قول الشاعر : —

ولو شهدت يومي جلولاء حربنا
ويوم نهاوند المهول أستهلته
اذن لرأت ضرب امرئ غير خامل
مجيد يطعن الرمح أروع مصلت
دفعت عليهم رحلتي وفوارسي
وجردت سيفي فيهم ثم — التي
وكم من عدو اشوس متمرّد
عليه بخيلي في الهياج اظلت
وكم من كربة فرجتها وكريهة
شدت لها أزري الى أن تجلت

ولعلنا نلاحظ : أن الصور الفنية المؤدية عن هذا المشهد القتالي ذاتية في تجربتها وأفكارها .

وهذه ميزة لها ما يبررها من الحالة الشعورية التي يصدر عنها الشاعر ، فهو يتحدث وقلبه أسير أمنيته في حضور حبيته .

ثم أن هذه الصور تترى بالضرب والطعن ، وتجسد اللقاء في وجوهه الكالحة من غير نسمة عقدية تداعبها ، فتومئ الى أشراقة الجهاد الاسلامي طبيعةً وغايةً . وهذه السمة واقعية أيضاً ، لأنها تجسد معركةً أدار رحاها الأعداء متخربين اياها من بين ثلاثة خياراتٍ عرضها المؤمنون قبل المناجزة ، وهي الدخول في الاسلام أو إعطاء الجزية والخراج أو المنازلة بالسيف .

وفي ضوء هذه الحقيقة نلتقي الشاعر في رواية صورهِ البطولية ، وهو يحدد ساحات القتال مدناً وأماكن معروفة دفناً لأي ربيةٍ في صدق ما يروي : فبطولاته تشهد بها جلولاؤه ونهاوند واقعتين جرت في رحاهما أحداث مهولة ، وقد برز فيها مجيداً الطعن بالرمح والضرب بالسيف الاصليت الصقيل ، وهو في ذلك مع فوارسه الذين تجمعهم واياهم عقيدة واحدة ، فيستجيبون لقيادته عندما يرويه مجرداً آله على أعدائه من غير تردد .

وهنا يلتفت الشاعر الى تصوير أعدائه في شر ما يكونون عليه ، فينقل لنا أحقادهم بتصوير أشكالهم : فهم شوس يرمون الآخرين بنظراتٍ من مؤخرة العين تكبراً وتعالياً ، وهم ماكرون نصبوا للمؤمنين المكائد ، اذ كم من كربةٍ على هذا النحو فرجها الشاعر ، وكم من كربةٍ خاض غمارها .

وكأننا بهذه الصور التقريرية تبرير لما أفقدناه عند الشاعر من روح الجهاد الاسلامي في هذا المقطع من القصيدة ، وان كنا قد قدمنا ما يرمي الى هذا التبرير مؤكداً هنا : أن شاعرنا يعرض القوة المادية لجند القرآن وسيلةً لتثبيت الاقدام واستنزال الصبر على قلوب المقاتلين في هذه الوقائع الطاحنة . ولعل الشاعر نفسه لم يكن بغافلٍ عن هذه الملاحظات النقدية الفكرية ، وآية ذلك ما نلمسه بعد هذا المقطع من صور فنية قرآنية وضعت القصيدة برمتها في مسار الجهاد الاسلامي طبيعةً وهدفاً ، من هذه الصور قول الشاعر : —

وقد أضحت الدنيا لدي ذميمة

تسلت عنها النفس حتى تسلت

فالدنيا التي يزعم بعض الباحثين أن خيراتها الخصبة تحت ايدي أعداء الاسلام هي التي أدارت الفتوحات التحريرية — يصورها الشاعر بكلمة (ذميمة) ، وهي كلمة تجرد هذه الدنيا عن أي مظهر من مظاهر الاغراء جمالاً ومالاً .

وهذه الصورة تومض بمعاناة الشاعر متمثلاً في تسليته النفس ارغاماً ،

والحمل عليها اكرهاً حتى أستسلمت له ، وتسلت عن رغائبها ومطامعها .
وتمتد الصورة لتجسد الشاعر فارساً عقدياً مجاهداً : —

وأصبح همي في الجهاد ونيتي

فالله نفس أدبرت وتولت

اذن فهو الجهاد نيةً وهدفاً ، وهو التجرد عن هوى النفس سجيةً .
وبدهي أن مصطلح الجهاد القرآني في هذه الصورة يمتد فيضُ العقيدة
منه ، ليخلع ألوان العفة والرفق على ما قدمه من صور عن نفسه فيما مضى ،
وهو يتعامل بالرمح والسيف والخيول . وتتمخض هذه الألوان وتلك الصورة
عن مناجاة روحية تدحض فرية اتهام المجاهدين أجمعين بتهالكهم على ثروة
الدنيا وكنوزها : —

فلا ثروة الدنيا نريد أكتسابها

الا أنها عن وفرها قد تجلت

والعلة التي يسوقها الشاعر حجة لصدقه تتصور في قوله : —

وماذا أرجي من كنوز جمعتها

وهذي المنايا شرعاً قد أطلت

فها هنا تتجسد تلك العلة في صورة فنية تحكي قصة الصراع بين الحياة
والموت ، فالحياة تستجيب للفارس المجاهد كنوزاً ، ولكنها لا تستطيع أن
تعصب عينيه عن رؤية المنايا موائل على مقربة منه .

وبدهي أن هذا الأمر لا يلم به خيال إنسانٍ الا اذا كان هذا الإنسان
مؤمناً تشرب عقله وفاضت مخيلته بالعقيدة القرآنية التي فتحت للمؤمنين أبواب
الهداية ، فأطل منها الشعراء من بين هؤلاء المؤمنين على هذا اللون من التفكير
والتأمل ، فواصلوا مسيرة التعبير العربي الأصيل لغة موروثة ، وصدروا عن

هذه اللغة الموروثة صوراً فنية لم تتعثر فنيتهما بالفكر المجرد ، ولم تغب أصالتها في حومة الالتزام العقدي ، وإنما تواترت في أنماطها ، وأضافت إليها ضوء الفكر المتجدد ، وخلعت على نفسها قوة الالتزام العقدي ، وكسبت الرهان في معترك التطور النظري فكراً وعقيدةً بين يدي القرآن الكريم متأثرة بمضمون آيه البينات ومفيدة من معجم مصطلحاته وأبنية صورته .



الباب السادس

الصور الفنية بين الاصاله والتقليد

الفصل الاول

الصورة الفنية في خضم الحضارة العربية

يحدثنا التاريخ عن شتى جوانب حياة الأمة العربية أحاديث ، من أبرز سماتها : أنها متباينة في مناهجها والغايات التي ترمي اليها • وتتجلى هذه السمة في تحديد مصادر الحضارة العربية بين الأصالة والتقليد ، وفي تلمس تواصل حلقات هذه الحضارة وانقطاعها من عصر الى عصر •

احكام على الحضارة العربية بين التعجل والتثبت : —

والملاحظ في حدود بحثنا : أن هذا التاريخ يضخم المصدر الأجنبي بتدفق التيارات الفكرية اليونانية والفارسية على الفكر العربي ، وبتر مراحل رئيسة من هذا الفكر : توطدت أصالتها قبل ظهور الاسلام وفي صدر الاسلام وما تابعه من عهود قامت فيها الدولة الأموية والعباسية •

فعالية الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة — مثلاً — توطد للحضارة العربية أسسها بعد اتصال العرب بالأمم الأجنبية ، فتحلل التطور الاقتصادي العربي على أنه فيء" نالته سيوف الفاتحين العرب ، وتتابع ما قام على هذا التطور الاقتصادي من مظاهر اجتماعية ، فتزعم : أن رقة الذوق في المأكول والمشرب والملبس ورقة الطباع في المعاملات وشيوع مجالس الغناء والموسيقى وما الى ذلك من اللوان الترف — ثمار لدخول أفواج من الأسرى في المجتمع العربي وتوزعهم في البيوتات العربية بين جوارٍ وقيان وموال •

وفي ضوء هذا التوطيد تشمّر تلك الدراسات عن سواعد الجد ،

فتدرس قضاياها ممزقة الوطن العربي الذي غمرته الثقافية العربية مقسمة اياه الى بيئة الحجاز وبيئة الشام وبيئة العراق ، ثم تصدر أحكامها التي تتجمع في موضوعات رئيسة : منها أن الغزل العربي قد تفرع في بيئة الحجاز الى غزل تقليدي وغزل عذري وغزل ماجن ، وأن الشعر قد ارتدى في بيئة العراق وشاح هذا الحزب السياسي أو ذاك ، وأن المدح في بيئة الشام قد صفا لتمجيد حكام بني أمية الذين بعثوا النعرات القبلية ، فولد في لهيب هذه النعرات فن النقائص .

ومنها أن النقد الأدبي في بيئة الحجاز قد ركن الى الذوق الشخصي المترف ، وأخذ يعنى بالجانب الفني من الشعر ، وأنه قد مال في بيئة العراق الى مجالس اللغويين والنحاة ، وأصبح نقداً لغوياً صرفاً جزئياً في مقاييسه .

أما في بيئة الشام فقد أصبح مزمراً بأيدي الخلفاء الذين اعتمدوا على معايير قبلية وشخصية في تبني الشعراء أو أقصائهم .

ومنها أن نبوغ أدباء من اصول غير عربية قد فتح الباب لهم ليتسللوا منها الى الأدب العربي ، ويمتلكوا زمامه ، ويحدثوا فيه ما أحدثوا من ضروب الابتكار فنوناً ومن ألوان الأبداع أساليب ، فسموا الشعراء من هؤلاء الأدباء بتسميات : همها تجسيد أتمائمهم الأجنبية ذوقاً وفكراً .

ومنها أفتعال التدقيق التاريخي لبيان فعل الترجمة عن الأمم الأجنبية منذ منتصف القرن الأول للهجرة ، لأقرار صدور العلماء في النحو والعروض والبلاغة عما لا يمت الى الفكر العربي بصلة مادة ومنهجاً وغايات .

وبدهي أن منازلة هذه الدراسات نظراً وجدالاً لا تحسم الخلاف بينها وبين بحثنا ، لذلك فائنا ندرس هنا الصورة الفنية العربية في فسحة زمنية أدينا عنها بمصطلح (خضم الحضارة العربية) .

ومقصداً من هذا المصطلح تجاوز مانوهنا به من أحاديث التاريخ

سواء أكان تاريخاً عاماً أم كان تاريخاً متخصصاً في موضوعات علوم العربية :
فنحن نرى أن سلسلة الفكر العربي في ابداع فن القول ومنابت هذا الأبداع
الروحية ثقافة والمادية حضارة - تتواصل حلقاتها عصراً أثّر عصر من غير
انقطاع ، فنستقبل عصر ما قبل ظهور الاسلام بترامي قروته وامتدادات أرضه
منبتاً لذلك الأبداع ، ونعتقد أن صدر الاسلام قد غدّى هذا المنبت بما غرس
فيه من فيض القرآن الكريم مضموناً وشكلاً ، وهكذا سائر العصور العربية •
ونحن نرى ايضاً أن الفكر العربي لهذا التواصل لا يمكن أن تمزقه
بيئة فتحت له أحضانها في هذه البقعة أو تلك من الأرضين ، ذلك لأن الذين
تعلموا هذا الفكر هنا وهناك في أي عصر كانوا بين أيدي مصادر عربية أصيلة
متراصة : هي الشعر العربي قبل الاسلام ، والقرآن الكريم الذي نزل باللغة
العربية ، وثمار عقول أولي الأمر والأدباء الذين تتلمذوا للقرآن الكريم
وشواهد الشعر العربي قبل نزول هذا الكتاب العزيز •

وفكر عربي تتمثله على هذا النحو لا بدّ من أن تنشأ علومه متأثرة
بالمادة التي درستها موحدة متواصلة •

ويقين أننا لا يمكن ألا نلثفت الى ماجرى بين يدي هذا الفكر مما ليس
منه أتماءً نظرياً ومنهجياً وتطبيقياً ، وأسباب هذه الحقيقة معروفة ، ولكن
السؤال الذي لا بدّ من أن تثيره يتساءل : ألم يميز هذا الفكر بين أصالته
ليحتفظ بها والدخيل ليتجنبه ؟ ! •

يجبنا تاريخ الدراسات النقدية والبلاغية العربية عن هذا السؤال
اجابات لانظمّن اليها كل الاطمئنان عندما نرى بعض أصحابها يزعم : أن
الشعراء المطبوعين تمسكوا بعمود الشعر العربي أصالة ، وأن سواهم قد
تمردوا على هذا العمود تقليداً لأتماءاتهم غير العربية ، وأن هذا الشاعر أو ذاك
قد جدد في بناء القصيدة العربية وأستحدث في موضوعات الشعر وأفرط في

ألوان البديع لأن نسبه الأجنبي قد أورثه طبعاً وفكراً ومخيلة ليست من العربية في شيء •

اذن فما الاجابة التي نرتضيها ونطمئن اليها كل الاطمئنان ؟ •
ان هذه الاجابة هي حديث النصوص وتحليلها في مضمار التطبيق : فقد رأينا هذه النصوص تتجسد في أبنية شعرية متنوعة بين بناءٍ موحد وبناء مركب وبناء خليط ، وأستقبلنا موضوعاتها تتسع للحياة بشتى مظاهرها الفكرية والذاتية والمادية والروحية •

وحللنا صورها الفنية مؤدية بأنماط خصبة عن هذه الحياة ، ولم نجد لها فيما رأينا وأستقبلنا وحللنا أصبغاً شاذة تنسج مالميس للعرب •

وأياً كان فخضم الحضارة العربية مرحلة متطورة من مراحل الفكر العربي بدءاً من جذور هذه المراحل وبداياتها وتجسداً في القرنين الثاني والثالث للهجرة — يمتد بين يدي بحثنا بشتى تياراته المؤثرة في الانسان وفي المجتمع ليختار منه ثلاث قضايا لها صلة عميقة بالصورة الفنية : —

اولاها : قضية الانسان الفرد الذي له ظروف مخصوصة أوقدت في نفسه مزاجاً متميزاً ونزعة خاصة ، فتساءلنا عن مدى تأثير هذا على الصور الفنية التي أعتمد عليها في شعره للتعبير عن هذه النفس •

وقد اخترنا للاجابة عن هذا التساؤل أمثلة من شعر بشار بن برد :
حللنا صورها الفنية تحت عنوان تراسل الحواس •

وثانيها : قضية انسان تفقه في الفلسفة وتمرس بالعلوم ، وأنماز بذكاءٍ حاد ، فأستوى نسيجاً لوحده في عمق التفكير وحضور العقل والتفنن في القول ، فأستفسرنا عن مسار الصورة الفنية في شعره الذي فتح له الأبواب ليلج منها الى كيانه ؟ •

وقد رأينا أن نلوذ بأبي تمام لتلمس مايمت الى هذا الاستفسار بصلة ،

فأنعقد لذلك عنوان (التفریط في فنون البديع ومحاسنه) •

وثالثتها : قضية انسان أبتسمت له الدنيا ، فغمرتة بنعيمها ، ورفعته الى أبراج الرفاهية ، فلم يذق في عمره شظفاً ، ولم يبذل ماء كده لكسب عيش ، فتساءلنا عن عمق تأثير هذه الرفاهية وذلك النعيم في طبيعة الصورة الفنية التي أخذها أداة للتعبير والتأثير ؟ •

وقد جردنا أمثلة من شعر ابن المعتز سبيلاً الى الاجابة عن هذا الاستفسار وعقدنا للأمر عنوان (الترف المادي) •

ترتبط هذه القضايا - من غير ريب - في بروزها بخضم الحضارة التي تأخذ الحياة بعنفٍ ، فتتهزها وتمحس عنها ماتمحس من الأمور التي نلسمها في ألوانٍ من التمرد الذاتي والهدأة الفكرية وأنعطاف مادي ، وهي أمور ربما لا يخلو منها عصر دون عصر فيما يتعلق بجذورها في الأقل ، ومن هنا فسيمضي بحثنا فيما بعد ليحلل الصورة الفنية في ضوء بعض مظاهرها المعاصرة أستكمالاً لأجزائه التي حددتها منهجيتنا مادة وغاية •

تراسل الحواس : -

يدير بعض الباحثين مصطلح تراسل الحواس لتحليل ملكة الخيال وتلمس دور الحواس مجتمعة في تغذيتها بمواد بناء الصورة الفنية وتشكيلها ، وهم في عملهم هذا يستضيئون بطائفة من العلوم المعاصرة الحيوية والنفسية ، ويدخلون مع أصحابها في خلاقاتٍ نظرية للتمييز بين العقل والذاكرة والذهن والخيال ، فيستوي مفهوم مصطلحهم غامضاً لا يستقر على حدٍ يمكن الأرتكان اليه والأخذ به •

وقد تلقنا مصطلح تراسل الحواس على الرغم من هذا كله مجتهدين في أن نستخلص له مفهوماً يلائم مايقبل عليه بحثنا من دراسة الصورة الفنية في شعر بشار بن برد الذي عاش حياةً مخصوصة في خضم الحضارة العربية •

وهذا المفهوم يتشكل اطاره العام من أن الحواس الخمس حاسة السمع

وحاسة البصر وحاسة الشم وحاسة اللمس وحاسة الذوق تتكاتف فيما بينها في اداء وظيفتها التي هي نقل مظاهر عالم المحسوس الى العقل •

وفيما يتعلق الأمر ببشار بن برد : أن هذا المفهوم يتخصص بغياب حاسته الباصرة ونهوض حواسه الأخرى مقامها وتراسلها في نقل المدركات التي تتعلق بالألوان والحركات وما إليها من المشاهدات •

فالمعروف : أن هذا الشاعر ولد أكمه ، وأنه لم يتلق بوساطة حاسة البصر ما تنقطع الى نقله هذه الحاسة لدى المبصرين • ويبدو أن الرجل نفسه قد أهتم بوضعه هذا ، وتتبع آثاره في صناعته شاعراً ، فقال في مقطعة له (١) : —

إذا ولد المولودُ أعمى وجدتهُ

وجدكُ أهدى من بصير وأحولا

عميتُ جنيئاً والذكاءُ من العمى

فجئتُ عجيبَ الظنِّ للعلم معقلاً

وغاص ضياءُ العين للقلب فاغتندى

بقلبٍ إذا ماضيعَ الناسُ حصلاً

وشعرٍ كنور الروض لاءمتُ بينهُ

بقولٍ إذا مأحزنَ الشعرُ أسهلاً

إذا تفضنا عن قول بشار هذا ما هو من الفخر ودفع كيد خصومه ، فإنا نستطيع الإشارة الى مصطلحاتٍ أدارها الشاعر مؤدياً عما يتصل بفقدان البصر جنيئاً ، وتملك ما يتراسل بعضه مع بعض في التعويض عن هذه الحاسة المفقودة : من هذه المصطلحات لفظ (الذكاء) الذي رآه من العمى •

ورأيه هذا في ظاهر البحث العلمي والنفسي يتمثل في أن فاقد الشيء

(١) ديوان بشار بن برد ص ٢٨٠ •

يعوض عنه متوجهاً الى ما يعينه على ذلك ، فالكفيف حين لا يمتلك العينين يشحذ حواسه الأخرى للنهوض بما يحتاجه من حاسة البصر ، وهذه الحواس بطائعها قادرة على ذلك .

فهو مثلاً لا يرى الوردية التي يأخذها بين أنامله ويقربها من أنفه بيد أنه عندما يسمع من المبصرين أن تلك الوردية بيضاء تتراسل حاسة اللمس والشم والسمع ، وتنقل الى عقل صاحبنا طبيعة الوردية في رقة ملمسها وطيب رائحتها وبياض لونها . والاحاج على الحواس في هذه الحالة بحكم الضرورة يثمر اليقظة الذهنية والحرص على المتابعة ودقة الملاحظة وما الى ذلك من الصفات التي تدرج في مفهوم مصطلح الذكاء .

ومنها لفظ (الظن) الذي وصفه الشاعر لديه بأنه عجيب وبأنه للعلم معقل . والظن بهذه المواصفات ربما يرادف في مفهومه مصطلح الذاكرة الذي يدل على ملكة الاحتفاظ بالمعارف المكتسبة مخزناً ومستودعاً والافادة منها في فاعلية منتجة : ردة علماء النفس ثمارها الى ملكة الخيال التي هي القدرة على بعث الصورة المترسخة في الذهن من العالم الخارجي وتركيبها لغةً مخصوصة تؤدي عن العواطف والأنفعالات .

ومنها لفظ (القلب) الذي صورهُ الشاعر مستقبلاً ضياء عينه الغائص ، وسيره محتفظاً بما ضيعه الآخرون . والقلب — على هذا النحو — مفهومه أوسع من مجامع الاضغان وملتقى العواطف ، وربما يمتد هذا المفهوم الى ملتقى الحواس كاملة متكاملة في الحفظ والتخيل والتعبير .

وأياً كان فان هذه المصطلحات في المحصلة قد أفترخ بشار بتملك أدواتها في مضمار قول الشعر .

وعلى أساسها نوّه في شعره هذا بخاصة التلاؤم ميزة وأدى عن هذه الخاصة بصورة فنية مقابلة جمع بين شعره ونور الروض على سبيل التشبيه المقيد .

وهذه الصورة المقابلة اذا كانت بصرية في لونها وترتيبها — لا تتبرأ مما تراسل الحواس الأخرى في بنائها ، ذلك لأن الشاعر قد حدد وجه التشابه والتقابل في الصورة بحدث التلاؤم الذي نستطيع أن ندرك مفهومه في ضوء نفسية بشار • فهو — كما تؤكد قصائده كان متهماً بالعجز في وصف النساء ، فأراد أن يدفع هذه التهمة بتأكيد أن شعره متلائم في صورته سهل في ادائه • والملاحظ أن بشاراً كان حساساً من هذه التهمة يقيد بها في شعره ، وينقضها بشيء من الدعابة ، من ذلك قوله (٢) : —

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة

والأذن تعشق قبل العين أحياناً

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم

الأذن كالعين توفي القلب ما كانا (٣)

وفيما يتعلق من هذا الأمر بتراسل الحواس : أن صاحبنا يصور الأذن عاشقة قبل العين ، ويرى حاسة السمع سباقة في معترك الغزل •

ويقين أن مذهبه هذا لا يستقيم في الواقع اذا ما جردنا السمع عن الحواس الأخرى في تراسلها وتكاتفها ونيابة بعضها عن بعض ، وان كان يمتلك قدراتٍ تستبق قدرات البصر كما يقرر علم البصريات : —

فالبصر لا يدرك الألوان مثلاً الا بواسطة الضوء الذي تمتصه المرئيات ، وتعكس لوناً من الألوان المكونة له ، فتستقبله العين •

فهذه العين عاجزة حين يسود الظلام ، ولا يتوفر مصدر ضوئي ، فكأن الضوء عكازة العين في تلمسها المحسوسات • أما السمع فليس كذلك في حدود مدركاته ، ذلك لأنه يلتقط الصوت ليلاً ونهاراً وبين لجج دياجير الظلام وشعشة الأنوار •

(٢) ديوان بشار ص ٢٢٣ •

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٢٢٦ •

ومن الطريف أن بشار بن برد نفسه قد أتتبه الى شيء من الصور التي
تنتج عن تراسل الحواس في قوله (٤) : —

يأليتنى كنتُ تفاحاً مفلّجة

أو كنتُ من قصب الريحان ريحانا

حتى اذا وجدتُ ريحي فأعجبها

ونحن في خلوةٍ مثلتُ انسانا

فحاسة الشم في هذه الصور تفضي الى ماتدركه حاسة البصر ، اذ التمني
لا يتحقق الا اذا دخل الشاعر الى خدرها على جناح رائحة التفاح والريحان ،
فاذا ماتلقت الحبيبة المشموم تفاحاً أو ريحاناً وهاج شوقها أستلم البصر
الرائحة وصيرها انساناً في هيئة تدركها العين فتقع في الفخ •

والصور في طبيعتها من نسج تجربة الشاعر بين احضان حضارةٍ
مادية : فالمعروف من حياة بشار بن برد أنه كان يعاني من الحرمان بين يدي
المرأة ، فكان يتحايل من غير جدوى في الوصول اليها •

وقد دفعه هذا الحرمان الى أن يتمنى مسخه ، فأقتبس تمنيه هذا مادته
من بيئته المتحضرة ، فتجسد في صورتين فئيتين مقابلتين : اولاهما تصوير
بشار تفاحة مفلجة ، وثانيتهما ابرازه ريحاناً •

وهاتان الصورتان في جانبهما النفسي والشعوري والفكري تعبران
عن ذاته مخادعة لا تقيم اعتباراً لأي شيء سوى تحقيق الغاية ، اذ أدى
الشاعر بهما في هذا الجانب سوء ظنه بالمرأة ، فرآها مخدوعة : تغريها الرائحة
مهما زهدت قيمة ما تفوح منه •

فقد تمثلها وهي تحتضن التفاح والريحان الى خلوتها وتخيّل نفسه
هناك رجلاً يقضي من صاحبته وطره •

(٤) ديوان بشار بن برد ٢٢٤ •

ان المنهج الموازن يقتضي ان نلتفت هنا الى الشاعر كثير عزة الذي
تمنى لنفسه ولحيبته صورة في قوله (٥) :-

ألا لَيْتَنا ياعزُّ كُنا لذي غنى
بعيرين نرعى في الخلاء ونعزُّبُ (٦)
كلانا به عَرَّ فمن يرنا يقلُّ
على حسنهما جرباء تُعدي وأجربُ (٧)
إذا ماوردنا منهلاً صاح أهلهُ
علينا فما تنفكُ نرْمى ونضربُ
نكون بعيري ذي غنى فيضيعنا
فلا هو يرعانا ولا نحن نطلبُ
يطردنا الرُّعيان عن كل تلةٍ
ويمنع منا أن نرى فيه نشربُ
وددتُ وبيت الله أنكِ بكرةُ
هجانُ وأني مصعبُ ثم نهرُبُ (٨)

هاهنا يطلق شاعرنا بأمنيته تلك خياله ويرسم لنا صورة مقابلة لنفسه
ولحيبته تجسدهما بعيرين أجريين : يزهد الناس فيهما ويتحاشونهما
ويكيلون لهما من الضرب ما يبعدهما عن العيون .

وواضح ان هذه الصورة المقابلة على قسوتها ومجاعتها - تومئ
الى عفة الشاعر وحسن طويته ، اذ لا يتمنى غير ما يحقق له العيش مع
حيبته .

-
- (٥) ديوان كثير عزة ص ١٦١ .
(٦) تعزب : تبعد في المرعى عن الحي .
(٧) العر : الجرب .
(٨) البكرة : الناقة الفتية - الهجان . الكريمة ، المصعب : الفحل من الابل
حاشية الديوان ص ١٦٢ .

ولعلنا ننأى عن مقصدنا اذا ما وازنا أكثر من هذا بين بشار بن برد وكثير عزة من حيث المضمون ، لذلك نعود الى ما نراه من أثر الحضارة المادية في بناء الصورة الفنية لدى الشعراء ، ونؤكد : أن سنن العربية مؤهلة لأستيعاب مظاهر هذه الحضارة مادة متجددة وفكراً متغيراً .

فأسلوب بناء الصور الفنية المقابلة في البيان العربي تشبيهاً قد أسعف بشار بن برد في ادائه عن بيئته الحضارية وعن تجربته المخصوصة وذاته المتمردة ، وبقي في تواصله مع كثير عزة الذي أتخذ الأسلوب نفسه في الاستمداد من بيئة بدوية وتصوير قيم أخلاقية كريمة .

وأياً كان فالسؤال الذي ينبغي أن نقيده به الغلواء في الاعتماد على تراسل الحواس وسيلةً طبيعية في رسم الصور الفنية يستفسر هاهنا قائلاً : هل تجرد بشار بن برد في هذا الميدان عن تلقي الصور الفنية التي بناها الشعراء في الشعر العربي الموروث ، وأنقطع الى تراسل حواسه مبدعاً ومبتكراً ؟ .

المعروف عن ولادة الشاعر العربي : أن فنه يرى النور في مخاض عسير من حفظ أشعار الأسلاف وروايتها وفقهها والبصر بعلومها كافة ، لذلك فإن مخيلته تمتلئ بما في هذه الأشعار من عناصر فن القريض تجربة وفكرة وعاطفة وخيالاً وأفانطاً وتعابير : أفرغت في أبنية من القوالب الشكلية .

والمعروف أيضاً : أن لأشعار العرب هذه في تقاليدها سدة من أولي الأمر والعلماء يقومون على حمايتها والأخذ على أيدي العابثين بها .

وفيما يتعلق الأمر بشاعرنا نلتقي فيما وصل إلينا من شعره قصائد نفهم منها : أنه كان في صراع مع هؤلاء السدة : يهجو من يطول هجاءه مثل سيويه وحماد الراوية وخلف الأحمر ، ويستسلم لمن تقصر به همته عن الخروج من دائرة سلطانه .

وفيما يتعلق أمر هذا الاستسلام بصور شاعرنا الفنية مضامين أن الخليفة
المهدي قد نهاه عن التشبيب ، فأمثل لنهيه قائلاً^(٨١) .

يا منظرأ حسناً رأيته°
من وجه جارية فديته°
بعثت° اليّ تسومني
برد الشباب وقد طويته°
والله ربك محمد°
ما ان غدرت ولا نويته°
امسكت° عنك وربما
عرض البلاء وما آبتغيته°
ان الخليفة قد أبى
واذا أبى شيئاً أبيتته°
ومخضبٍ رخص البنات
نـ بكى علي وما بكيته°
ويشوقني بيت الحبيب
اذا آدكرت وأين بيتته°
قام الخليفة دونه°
فصبرت عنه وما قليته°
ونهانني الملك الهمام°
عن النسيب وما عصيته°

ومما يحسه المتلقي بين يدي هذه القصيدة : أن صورها الفنية تؤكد
دلالتين متلازمتين :-

اولاهما : دلالة نفسية مشيرة الى أن الشاعر يحترق شوقاً الى فتاته ،

(٩) المصدر السابق ص ٥٥ .

وانه يوطن العزم على الوفاء لحبها والتواصل معها •

وثانيتها : دلالة فكرية تستوي سياطاً من الكبت والحرمان : تتلوى
في يد السلطان الذي له الحق في ان يكبل العواطف ويلجم الألسنة •
والدالتان في سياق بحثنا تجسدان العبء الحضاري الذي تنوء به
مشاعر بشار ، وتتعرّ بين قيوده مخيلته •

ان هذا العبء مهما كان ثقيلاً في حجمه مترامياً في مساحته لا يمكن
أن يكمل حدة هذه المخيلة ، ويسد منافذ تلك المشاعر ، وانما تقيم قضبان
كبتٍ يتمثل في النهاية صراعاً تُنجم عنه صورٌ فنية تترجرج بين الصدق
والكذب ، وتتراوح بين ظلمة التقليد واشراقة الأبداع •

وقد يخفف هذا الصراع كفة الصدق الفني والاصالة المعبرة ، فتثقل
كفة الكذب المصطنع والتقليد التبعي ، فاذا شاعرنا يستورد بضاعة الأقدمين ،
ويكس صورهم الفنية قوالب لا تمت الى بيئته بصلة ، ولا تنتمي الى
واقعه بوشيجة •

وتتجلى هذه الحقيقة في قصيدة قالها في امرأة يحبها اسمها عبدة^(١٠) •

لعبدة دار" ما تكلمنا الدار
تلوح مغانيها كما لاح أسطارُ
أسائلُ أحجاراً وتؤياً مهدّماً
وكيف يجيب القول تؤي وأحجارُ
وما كلمتني دارها اذ سألتها
وفي كبدي كالنفط شُبَّتْ له النارُ
وعند مغاني دارها لو تكلمت
لمكتب بادي الصبابة أخبارُ

(١٠) المصدر السابق ١٠٣ •

فهذه مقدمة طल्लीة على عادة الشعراء الجاهليين صورها الفنية نرند مادة
ومعنى ومبنى الى معلقة زهير بن أبي سلمى وطرفة وليد ورائية النابغة •
فدار حبيته لا تتكلم كما لم تتكلم دمنة (أم أوفى) في مستهل
معلقة زهير بن أبي سلمى :-

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم
بحومانة الدراج فالمتشلم
ومغانيها تلوح في جهد جهيد كما تلوح أطلال خولة في مطلع معلقة
طرفة :-

لخولة أطلال بركة ثممد
تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وصورة المشبه به التي قابل بينها وبين مغاني دار عبدة (لاح أسطار)
وقع عليها من تعبير (ضمن الوحي سلامها) من قول ليلى في مقدمة معلقته : -
فمدافع الرّيان عري رستمها
خلقا كما ضمن الوحي سلامها
وأستمد الفاظ النّوي والاحجار التي يسألها وينكر مساءلتها من
قصيدة النابغة الذبياني :-

عوجوا ، فحيّوا لنعم دمنة الدار
ماذا تحيون من نؤي واحجار ؟
وهكذا سائر الصور التي تشفع لها أصالة صورته المقابلة التي بناها
على (النفط شبت له النار) موهماً أن كلمة النفط من شؤون حياته •
والبحث اذا اعتذر لهذه الظاهرة التقليدية في صور بشار بن برد بما
أخذ به نفسه مستظهاً أشعار الأقدمين ومرتحلاً في منازل قبائلهم ، فان

أسباب الاعتذار تأبى عليه حين يلتقي الشاعر وهو يتحدث عن طرفه في
مغازلة الحبيبة قائلاً^(١١) :

يُكَلِّمُهَا طَرْفِي فَتُوحِي بِطَرْفِهَا
فِيخْبِرُ عَمَّا فِي الضَّمِيرِ مِنَ الْوَجْدِ
فَإِنْ نَظَرَ الْوَاشُونَ صَدَتْ وَأَعْرَضَتْ
وَإِنْ غَفَلُوا قَالَتْ أَلَسْتُ عَلَى الْعَهْدِ
فهو يشخص طرفه متكلماً ، ويجسده في صورة آلة الكلام على سبيل
الاستعارة المكنية ، ويترك طرف حبيته يومئ على الحقيقة .
وفي يقيننا أن صورته الفنية هذه المشخصة تنبض بشعوره غير الواعي
عاجزاً عن الإشارة بطرفه ، فأسند طرفه الى الفعل (يكلم) ، ودلنا على أنه
يحص بواقع حاله كفيفاً ، وربما يكون تقليده الشعراء المبصرين هداية الى
هذا اللون من التعبير الذي يكشف عن ضرب آخر من الصراع المحتدم في
أعماقه .

فالرجل لا يرى ، ولا بد من أن تكون له لغته الشعرية وصوره
الفنية التي تؤدي عن أحاسيسه الذاتية ، وتجسد طبيعة مخيلته المحرومة
من نافذة حاسة البصر . ويبدو أنه سعى في خلق هذه الصور الفنية وتلك
اللغة الشعرية ، فأتى سعيه عاملاً آخر من عوامل الصراع الذي دارت رحاه
في حياته المتمردة الثائرة .

وتحدثنا سيرة هذه الحياة عن هذه الثورة وذلك التمرد برواياتٍ
لم تبق للرجل ذمة وديناً ، وأنتهت به الى تأكيد قتله زنديقا .
لا يلتمس بحثنا في هذه الروايات سبيله الى تحليل صور الشاعر الفنية ،
وانما يستنطق قصائده وتستفهم مقطعاته على قلة ما وصل إلينا منها .
وهذه أبيات^(١٢) له تصور حاله ناراً متأججة في النفس وفي الشعور

(١١) المصدر السابق نفسه ص ٨٩ .

(١٢) المصدر السابق ص ٢٤ .

وفي استقباله الحياة •

خلقتُ على ما في غيرٍ مخيرٍ
هواي ولو خيَّرتُ كنتُ المهذبا
أريدُ فلا أعطى واعطى ولم أرِدْ
ويقصر علمي أن أنال المغيبا
وأصرفُ عن قصدي وعلمي ثاقبُ
فارجعُ ما أعقتُ إلا التعجبا
خطبتُ على ظهرِ الزمانِ لعله
يساغفني يوماً وإن كان أنكبا
لعمري لقد غالبتُ نفسي على الهوى
لتسلي فكانت شهوةُ النفسِ أغلبا
ومن عجب الأيام أن اجتنبها
رشادٌ وائي لا أطيقُ التجنبا

فهذا مشهد تزدحم الصور التقريرية في رسمه ، وبث الحياة في أرجائه :
هيئاتٍ مرئية ، وأصوات مسموعة ، ومسرات محسوسة ، وآلام لاذعة •
وهذا المشهد برمته يعكس لنا الشعور بالغربة والايمان بالقدرية
والصراع الدموي مع النفس وضد المجتمع والاستسلام للمحتوم في نهاية
الأمر •

فشاعرنا قد خلق من غير ارادة منه ، فجاء خلَّقه وخلَّقه على غير
ما يشتهي ويريد •

وواقعه منعٌ ورفض ، وتفاؤله يقصر عن كشف ما قد يغير هذا الواقع •
ويجتهدُ في أن ينال قصده ومرامه ، فتصده الموانع خائباً ، ويسائل
الزمان فلا يجيبه ، ويغالب هوى النفس ، فينهزم مسلماً قياده الى شهوة

النفس التي : تنكره^١ تقاليد مجتمعه وأعراف الطبقة الحاكمة والعائلة من هذا المجتمع .

انه عبء الحضارة ثانية تنوء^٢ به ذاتية الشاعر هذه ، تتعثر على أعتابه مشاعره ، ومع هذا فهو يمضي الى سبيله شاعراً لا بد^٣ من أن يقول الشعر كسباً للعيش وتعبيراً عن هذه المشاعر وتلك الذاتية .

والسؤال يقود خطى بحثنا هاهنا مستفسراً عما أداه^٤ تراسل الحواس لبشار بن برد من صور فنية في هذا الصراع الحضاري بشتى مناحيه ومحاوره ؟ .

لقد بينا - فيما مضى - السدود التي أعترضت تراسل الحواس ملكة لدى بشار بن برد ، وأخذت عليه منفذه الى صدق التعبير وابداع الصور الفنية على الاطلاق من غير تلكؤ وميلان بهذه الكفة أو تلك .

واذ كانت المسألة في هذا الباب مسألة صراع ، فلا بد^٥ من أن نلتقي في هذا الصراع القوة المغلوبة بعد أن ألتقينا القوة الغالبة ، لاسيما اذا علمنا أن لهذه القوة المغلوبة مقوماتها وأسباب ثباتها ضاربة جذورها في حياة الشاعر المتمردة الثائرة ، وفي تملكه زمام فن القول .

يمتد هذا الملتقى في قصائد ومقطعات خصَّها في وصف المرأة وجردها للفضل .

الغريب أن اللائي نعتنهن وتغزل بهن^٦ قد أنكرن فعلته ، وشككن في قدرته ، فهذه واحدة منهن أسماء فاطمة تتمثل في قوله^(١٣) : -

عجبت^٧ فطمة^٨ من نعتي لها
هل يجيد^٩ النعت^{١٠} مكفوف النظر

(١٣) المصدر السابق ص ١٣٥ .

فسرد لها صوراً فنيةً مرئيةً عسى أن يزيل عجبها ويقنعها ببراعته فقال : —

بنت عشر وثلاثٍ قسّمت°
بين غصنٍ وكثيبٍ وقمر°
دُرّةٌ بحريةٌ مكنونة°
مازها التاجرُ من بين الثدرَر°

فالشاعر هاهنا يستذكر ما حفظ من نعوت المرأة ، فيصور صاحبته في صور مقابلة مطلقة : تشبيهات بليغة ، فاذا فاطمة قامتها غصن ، وأردافها كثيب ، ووجهها قمر° . ثم يردف هذه الصور بصورة مقابلة مقيدة نوعاً : تكشف عنها درةً في بياضها وغلو ثمنها لدى التجار وفي أسواق النخاسين . وهذه الصور في طبيعتها التقليدية — ثمرة° لرد فعلٍ أجاب عن تحدٍ جرج كبرياءه شاعراً ، يتقن فن القول صناعة وتصنعاً ، ويحفظ من هذا الفن مايسكت المتشككين .

وفي مقطعة أخرى من هذا الباب يكرر الشاعر هذا الأمر في صورة لها دلالتها الخاصة فيقول (١٤) : —

وكاعبٍ قالت لأتراها
ياقوم ما أعجبَ هذا الضرير°
هل يعشق الانسان ما لا يرى
فقلت والدمع بعيني غرير
ان كان عيني لا ترى وجهها
فانها قد صورت° في الضمير

فهذه الكاعب حجتها تتواصل بحكم الحضارة وعبئها المادي ، اذ الانسان في معتركها بين قاتلٍ ومقتول ، والسلاح الذي يمكنه من أن لا يكون

(١٤) المصدر السابق ١٣٩ .

مقتولاً هو كمال الحواس الخمس وخلوصها من النقص •
والطريف أن هذه الحجة تجد صداها لدى شاعرٍ معاصرٍ في قوله : —

ان عشقنا فمذرنا

ان في وجهها نظر

ويبدو أن بشاراً قد تأثر لتلك الكاعب ، وصور نفسه باكياً لطعنتها
فساق لها ما يبرر عشقه لو تفهم ما ساقه ! وأشار الى ضميره مغرساً
لصورتها •

ولسنا نريد أن نتشبت بأذيال ما ساقه ، بيد أن البحث لا يستطيع أن
يتخفف في تحليل الضمير مغرساً لصورة المعشوقة • وعليه فالضمير مصطلح
آخر ينضم الى المصطلحات التي أدارها بشار بن برد مؤدياً عن ملكته في
اجادة فن الشعر ومبيناً أن الشاعر انسان لا يشل عواطفه ومشاعره فقد
جزء من اجزاء جسمه ، لأن هذه العواطف والمشاعر تجد لها سبلاً : بعضها
معروف لنا حواساً تلم بالمرأة سمعاً ولمساً وشمّاً ، وبعضها الآخر لما نعرفها
وتوصل الى كنهها : سعى علم النفس المعاصر بشتى مدارسه الى الكشف
عنها فرسخ مفاهيم بشأنها : منها مفهوم الحاسة السادسة ، ومفهوم اللاوعي،
ومفهوم ما وراء المحسوس •

وأفاد النقد الأدبي من هذا كله ، فزعم أن الشعر الهام وروحي ، وأن
مصدر هذا الالهام والوحي ليس مما يستجيب الى العلوم كشفاً عن طبيعته •
ومهما يكن فبشار بن برد يمدنا بمادة نقدية أدبية من خلال صورهِ
الفنية التي أبتدعها في نعت المرأة ، وأبتكرها في التغزل بها ، من ذلك
قوله (١٥) : —

انَّ سليمى — والله يكلؤها

كالشكرِ تزدادُهُ على السَّكرِ

(١٥) المصدر السابق ص ١٣٠ •

بلّغتُ عنها شكلاً فأعجبني

والسمع يكفيك غيبة البصر

فهو يدين للآخرين بما يعرفه عن سليمى شكلاً وهيئة ولكنه يؤكد :
أن السمع يكفي غيبة البصر ، ويُغني عنه •

وفي هذا - من غير ريب - دلالة نقدية أدبية تصح معياراً لتبرير
ما يصوغه الشاعر من صور فنية أداة تلغي دور العين ، ووسيلة تنسخ مهمة
البصر ومن ذلك قوله (١٦) :-

قالوا بسلمى تهذي ولم ترها

يابعد ما غاوت بك الفكر

فقال بعض الحديث يشغفني

والقلب راء ما لا يرى البصر

لا أستطيع الهوى وهجرتها

قلبي ضعيف وقلبها حَجَر

كأن وجدي بها وقد حجت

في الرأس والعين والحشا سكر

فهو هاهنا يسلب العين تخصصها في الرؤية ، ويقيد مدى أبصارها
أزاء القلب الذي يصوره راءياً ما يفوق قدرة البصر ، ويتجاوز حدوده من
المرئيات كما ونوعاً •

وقلب" هذه هي ملكته قبالة العين - لا يمكن أن يكون مفهومه
لغة : مضخة الدم في الصدر ، وانما يتحقق دلالة على ما وراء الحواس
مجتمعة ، لذلك يقرر بين يدي هذا القلب : أن في رأسه والعين والحشا
سكر يوم أحتجبت عنه سلمى •

(١٦) المصدر السابق ص ١٠١ •

وأياً كان فإن المتلقي ينبغي أن يلم بمذهب بشار بن برد في هذه المسائل العضوية والنفسية ، ويفهم في ضوءها صورته الفنية مادة وأبنيةً ودلالات • فشاعرنا يتجاوز المألوف في هذه الصور الفنية ، وإن كان يستمد لبناتها من هذا المصدر أو ذاك ، ففي قوله (١٧) :-

خَوْدٌ إذا جَنَحَ الظلامُ فانها

تكفي المؤانسَ فقدةَ المصباحِ

— صورة فنية مقابلة مستنبطة : تنكشف عن هذه الخود مضيئة لا كالمضيئات ، فندرك أن بشاراً يعرف من المبصرين : أن الظلام إذا ما غشى العيونَ وحجبها عن الرؤية والابصار ، فإن المصباح يهزم هذا الظلام ويعيد الى العين قدرتها على تمييز الأشياء ألواناً وهيئات ، ولكننا في الوقت نفسه ندرك ايضاً : أنه قد تمرد على معرفته تلك ، وغير قوانينها ، وصور فتاته مستكفية فقد المصباح ونائبة عنه في محنة الديجور وعجز العيون ازاء حندس الليل وفي المنحى نفسه يقول (١٨) :-

دُرَّةٌ حيثما أديرَتْ أضاءَتْ

ومَشَمٌ من حيثما شَمَّ فاحا

وجناتٍ قال الاله لها كوني

فكانت رَوْحاً ورَوْحاً وراحا

فمعلومة بشار من واقع الحياة وأحاديث الناس لا يمكن أن تخطيء في أن الشيء المضيء تقف حدود أضاءته حيث لا يوجد مصدر للضوء كالشمس والمصباح ، وينحبس ضوءه إذا ما أعترضه حاجز ، بيد أنه ينفلت من هذه المعلومة ، ويكسر قانونها ، ويصور حبيته في صورة درة تضيء أنى أديرَت •

(١٧) المصدر السابق ص ٦٦ •

(١٨) المصدر السابق ص ٦٥ •

وكذلك حاله مع ما يعلم عن المشمومات التي يفوح طيبها في مساحةٍ
من الهواءِ مقيدة ، فيتناسى ما يعلم ، ويصور صاحبه تلك مشماً من حيثما
شمَّ فاحاً •

وما حفظ من آيات الله البينات عن جنات الخلد يملأ عقله الملتزم علماً
وفقهاً وتأويلاً بصفات مخصوصة تتسع لخيرات الآخرة المادية والمعنوية
التي يستوي جمال أى امرأة هباءً منثوراً بين يديها ، ومع هذا فهو يصور
صاحبه جناتٍ هي رَوْح ورَوْح وراح •

وربما تخطى الشاعر وجه الشبه بين طرفي الصورة المقابلة كما هو ذائع
في العرف ومقرر في التشبيهات ، من ذلك قوله (١٩) :-

أشبهكِ المسكُ وأشبهته
قائمة في لونه قاعده
لا شكَّ إذ لونكما واحد
انكما من طينة واحد

فوجه الشبه بين المرأة والمسك - عرفاً ذائعاً - هو طيب الرائحة :
وإذا كان لاحدٍ من الناس - ألتماس السمرة في هذا الباب بدلاً عن ذلك ،
فلا بدَّ من أن يكونَ مبصراً اللون ومدركاً إياه عياناً •

وشاعرنا أبى الا أن يكون هذا الأحد ، فقرر التماثل التام بين صاحبه
والمسك الذي أشبهها وأستوت هي مشبهة إياه في قيامها وقعودها فائضة
بلونه •

وفي ابيات أخرى يلح بشار بن برد على نسخ ناموس الطبيعة وقواعد
المجتمع في رسم الصور اذ يقول (٢٠) :-

(١٩) المصدر السابق ٩٧ •

(٢٠) المصدر السابق ص ١١ •

وَجَوَارٍ إِذَا تَحَلَّيْنِ لَمْ تَدْرِ
جَوَارٍ فِي حَلْيِهَا أَمْ ظَبَاءُ
يَتَعَرَّضْنَ لِي بِفَاتِرَةِ الطَّيْرِ
فَإِذَا أَقْبَلْتُ ثَنَاهَا الْحَيَاءُ
وَحَدِيثُ كَأَنَّهُ قِطْعُ الرُّوضِ
فَفِيهِ الصَّفْرَاءُ وَالْحَمْرَاءُ

فهو هاهنا يلغي قدرة العين على التمييز بين هؤلاء الجوارى والظباء ويوحى بصورة فنية عنهن تعجز حاسة البصر عن ادراكها ، فتتبه في حيرة أخماسا بأسداس رجاء أن تفهم ما عسى أن يكن في حليهن • وبعد هذا يتحزم بملكته المخصوصة قلباً يكفي فقد البصر ، ويفني عن العين ، فيقدم صورة فنية مقابلة عن حديث اولاء الجوارى ، فاذا هذا الحديث كأنه قطع الروض فيه الصفراء والحمراء • فالحديث الذي معياره السمع في تلقي رفته نغماً ، واستقبال رجعه عذوبة — لا يمكن أن يكون من قطع الروض في شيء ، لأن قطع الروض ألوان تدركه حاسة البصر ، وروائح زكية تأنس بها حاسة الشم • وهذا الحديث ان كان مقياسه العقل يطمئن الى دقته منطقاً ونظامه أفكاراً — لا يتجسد لوناً أحمر وأصفر تختص حاسة البصر أيضاً في ادراكه مشاهدة •

واذن فما عسى أن يكون هذا الحديث الذي تلقاه شاعرنا عن حوارٍ هنّ ظباء لا كالظباء ؟ •

ان قطع الروض التي تحوز العين قصب السبق بين الحواس الأخرى في تمليها واستجلاء جمال خضرتها وروعة ألوان أزهارها وصفاء مائها وزرقة سمائها — تتمثل في خضم تراسل حواس الشاعر الكفيف صورة أخرى مظاهرها البصرية تتفاعل مع مظاهرها التي تدرك بحاسة السمع أليحاناً تصدر عن الطيور وحفيف الأشجار وخرير الجداول ، والتي تستقبلها حاسة

الشم عطوراً تفوح عن الأزهار والأعشاب ، والتي تحس بها حاسة اللمس
نسيماً عليلًا وأوراداً رقيقة ، والتي تتمتع بها حاسة الذوق ثمرًا شهياً وماءً
زلالاً ، وفي المحصلة ينسج هذا التفاعل في هذه المحاور وسواها صورةً مقابلة
مبتدعةً مشبهاً به : تنقل إلينا صورة حديث الجوارى مشبهاً •

وهذا النقل — من غير ريب — يثير فينا — على درجاتٍ من التفاوت —
أحاسيس مخصوصة وعواطف لا يكون لنا عهدٌ بها إذا ما جاء تقليدياً في
حدود العرف المتواتر عن الأحاديث طبيعةً وفي العلم المقرر بشأن الكلام
أصواتاً وأفكاراً •

وقد ينبه الباحثون الى ما أشيع عن زندقة بشار بن برد وما رُمي به
من المروق عن الدين الحنيف ، وهم يقفون له على صور فنية وظف في
بنائها موادً أستقرت في المعجم الاسلامي قيماً واصطلاحات ، من هذه الصور
قوله (٢١) :-

ألا يا خاتم الملك الذي
أمِلكُ ان نِلْتُهُ
فؤادي فيك مجنونُ
ولو أستطيعُ سَلَسْتُه
وانت الحجر الأسودُ
لو يخلو لقبْتُهُ

فقوله خاتم الملك صورة فنية بديلة مقارنة عن محبوبته بناها الشاعر
على أساس الاستعارة التصريحية المرشحة : وطدٌ دلالتها الحضارية شرعاً
وسياسةً ، وجسدها في ضوء هذا التوطيد قوةً تمكنه من أن يكون خليفة
يملك حقاً وحقيقةً ان نال خاتم الملك وشارة الخلافة •

(٢١) المصدر السابق ص ٥٦ .

ولما كانت الصورة الفنية البديلة المقارنة بهذا البناء اللغوي والبلاغي تقتضي لوناً من التشابه وضرباً من الملابس بين المستعار والمستعار له، فإن المتلقي يحار في ادراك هذه الملابس وذلك التشابه في واقع أهمية المحبوبة وقيمتها ازاء خاتم الملك ، فلا يتمثل هذه الأهمية ، ولا يقع عليها فيما يقرره العرف تقليداً وما تحرره الحياة معاشة ، ومن هنا لا يبقى لهذا المتلقي الا الرجوع الى حقيقة وضع الشاعر كفيفاً لا يحلم بالملك الحقيقي شرعاً وواقعاً ، وانما يتصور خيرات المادية الحضارية والروحية الدينية بشكل من الاشكال في نيل المحبوبة ووصالها والعيش معها .

والشاعر يصور فؤاده في هذا وفي غير هذا مجنوناً لا برء من جنونه ولا سبيل لأتقاده .

ويبدو أن بشاراً كان يعلم أن المجنون تسقط عنه التكاليف ، ويحمل كلامه على أنه هذيان في هذيان ، لذلك حزم أمره عن وعي فني ، فقدم عن محبوبته صورة فنية مقابلة مطلقة وازنت بينها وبين الحجر الأسود المقدس على أساس التشبيه البليغ ، وجسد هذه الصورة حقيقة بايحاءة الينا ان الحجر الأسود لو خلا له لقبله وهو لا يخلو له بسهولة ويسر في موسم الحج في الأقل .

تحدثنا كتب التاريخ ومصادر الأدب العام والسير : أن تطور الحياة المادية وتغير بنية المجتمع العربي في العصر الأموي والعصر العباسي قد أنكشف عن فئة من المغنيات كن جوارى وقياناً : يقتنيهن أولو الأمر والأثرياء ، ويعهدون بهن الى مغنين أتقنوا فن العزف وصناعة الفناء ، فيدربوهن حتى يصبحن زينة المجالس .

وقد يجور الدهر على بعضهن أو ينشئن أصحاب الحانات والخمارون ، فيتخذن سبيلاً ينتهي بهن الى حال لا تحفظ لهن مقاماً اجتماعياً ، ويسلبهن الكرامة الانسانية .

ويقين أن عيش لمغنيات في ضوء هذا الحديث ظاهرة تعود في دواعيها
وتتأججها الى ترسخ الحضارة في جانبها المادي الذي ينفلت زمامه من يد
التقاليد العريقة والقيم الفكرية والشريعة الاسلامية ، لذلك نلتقي المرأة
الجارية المغنية بين عواصف هذه الظاهرة سلعة تباع وتشتري ومتاعاً يجد
ويبلى ، فتفقد ما منحها القرآن الكريم من عزة ، وتنزوي عن النفوس التي
ملأتها آي الذكر الحكيم بصور فنية رفعت مقام النساء سكناً للرجال ،
وجعلت بينهم وبينهم مودة ورحمة .

ان لبشار بن برد قصيدة جردها لوصف مغنية وتجسيد أثرها في
مجلس غناء أستهلها قائلًا (٢٢) :-

لعمري أبي زوارها الصيد انهم
لفي منظر منها وحسن سماع
ثم يفصل منظر هؤلاء الزوار بين يدي المغنية قائلًا :-
تصلي لها آذاننا وعيوثنا
إذا ما ألتقينا والقلوب دواعي

فها هنا صورة فنية عن ذلك المنظر قوامها الفعل (تصلي) الذي يستقر
معناه اللغوي دعاء في المعجم العربي ، ويتقرر مدلوله الشرعي في آي الذكر
الحكيم ركناً من أركان الاسلام : يؤديه المسلمون نية ووضوءاً وقراءة
للقرآن الكريم وأدعية وحركات مخصصة متوجهين الى القبلة في خشوع
بين يدي رب العالمين .

أما شاعرنا فيسند هذا الفعل الى الآذان والقلوب ، ويجسدها مصلية
لتلك المغنية بتأثير دواعي القلوب وأسبابها .
يجري هذا الأسناد بلاغة على أساس الاستعارة التصريحية ، فيبني

(٢٢) المصدر السابق ص ١٥٦ .

تلك الصورة الفنية بديلة عن المعنى اللغوي والمدلول الشرعي لمادة الصلاة ،
فاذا المغنية تستوي أمام الزوار وقد توجهوا اليها •

وبدهي أن العلاقة — تشابهاً وملابسة بين صورة آذان زوار المغنية
وقلوبهم ، والمؤمنين في اداء ركن الصلاة — تنبض بلونٍ من الحرمة وضربٍ
من الخشوع ، ومن هنا توطد للقصيدة لحنه وسدى من عاطفة التقديس
وشعور المهابة ينسج عليها الشاعر صورته الفنية المتتابعة في البناء الموحد
لقصيدته ، فهو يصور المغنية اثر تصوير زائريها قائلاً :-

وصفراء مثل الخيزرانة لم تعش°
ببؤس ولم تتركب° مطية راع
اذا قلدت أطرافها العود زلزلت
قلوباً دعاها للوساوس داعي

وهذا التصوير في دلالاته الاجتماعية تبرير لما خلع عليها من القدسية
والمهابة النابعة من قلوب المصغين اليها ، ذلك لأنه يبين المغنية منعمة لم تسر
في ركاب راعٍ قينةً مملوكة ، ويجسدها في صورة فنية مقابلة تأخذ مساحتها
المادية تقليدية مؤدية عن لونها ورقتها فيما نعرفه عن الخيزرانة صفرة ولينا
ومنوهة° يعيشها فيما نعهده عن اللائي لم يرتدن لباس الجوع ولم يقتنهن°
ذو مالٍ في ركاب جواريه وعبيده •

إنّ هذه الصورة الفنية المقابلة تتعمق في تلاؤم وأنسجام ، فتتواصل
مع صورة فنية بديلة مقارنة تنقل إلينا مهارتها في العزف على العود ،
وتتلمس آثار هذه المهارة في زوارها ، فاذا هذه الآثار تتمثل في الفعل
(زلزل) الذي معناه اللغوي القلع والهز بعنف ، ومدلوله الصوري أستعارة
تصريحية هو نفخ القلوب ورجها لتغيب في سموات هذه المغنية •

اذن فالشاعر في هاتين الصورتين على عجلٍ من أمرٍ وصف المغنية جسماً
ورفاهية ، وآية ذلك أنسياه عن هذا ووقوفه مع بيان ظهورها في قلوب

الحضور رحاباً ومحراباً ، ومن هنا يأتي الى هؤلاء الحضور وينقطع اليهم
ويصورهم قائلاً :-

كأنهم في جنةٍ قد تلاحقت

محاسنها من روضةٍ وبقاعٍ

فصورة أولئك الزوار الحضور تترى هنا من مخيلة الشاعر التي
أنبجست عن ينبوعٍ روحي حددت مسار صورة آذانهم وقلوبهم مصلية
للمغنية ، لذلك تناست هذه المخيلة واقع مجلسهم نادياً - مهما أغتنى بأطياب
المأكل والمشرب وأزدان بالفرش والأزاهير - يبقى بقعةً من الارض في
لجج الحضارة المادية • وراحت تلك المخيلة بعد هذا التناسي تلتبس في القرآن
الكريم بضرب من التخيل صورة مقابلة ، فاذا هذه الصورة جنة تلاحقت
محاسنها من روضة وبقاع •

وصورة الجنة هذه بمصدرها القرآني وما دار حولها من شروحٍ
وتفاسير وتأويلات - تقطع الصلة بين المتلقى وما يعرف عن مجالس المغنيات
أحضاناً وثيرة للحضارة المادية ، فتحمله على أن يستحضر ما في جنة الخلد من
نعيم مادي ربا لذة ومتعة على أية رفاهية في الدنيا ، كما تدعوه الى تمثل
ما فيها من قيم روحية تزداد طهراً ونقاءً على ما سمع وقرأ في سيرة أولياء الله
والزهاد •

تمضي صورة مجلس زوار المغنية تلك بشتى أبعادها المدركة وغير
المدركة في مسار ينبوع مخيلة الشاعر ، فلتتقي مع ما بين زاوية أخرى من
زوايا الجنة ، وتسلم الريشة لشاعرنا فيقول :-

يروحون من تغريدها وحديثها

نشاوى وما تسقيهمُ بصراع

فأولئك الزوار في جنتهم هذه - يتصورون نشاوى : وكلمة النشاوى

صورة فنية مقابلة معناها اللغوي هو السرور والغبطة والراحة وما الى ذلك مما يتركه الخمر فيمن يعبه كؤوساً وصراعاً ، ومدلولها التصويري يتنزه عن ذلك ويتطهر ، لأنه يترسخ بما أحاط له الشاعر من أنه ثمرة لتغريد المغنية وحديثها ، وأنه لم يتحقق بسقيها لهم من أواني الخمرة •

وفي زعمنا أن مخيلة الشاعر في بناء هذا المدلول بين يدي صورة مجلس المغنية جنة قد أستقت من قوله تعالى : (أولئك لهم رزقٌ معلومٌ × فواكِهٌ وهم مكرمون × في جنات النعيم × على سُرُرٍ متقابلين × يطافُ عليهم بكأسٍ من معين × بيضاء لذةٍ للشاربين × لا فيها غولٌ ولا هم عنها ينزفون) (٢٣) •

فقد بين المفسرون من صور نعيم الجنة في هذه الآيات الكريمات صورة الكأس وما فيها طعماً وأثراً ، فذكروا عن الاخفش : ان (كل كأس في القرآن فهي الخمر) (من معين) من شراب معين أو من نهر معين ، وهو الجاري على وجه الأرض ، الظاهر للعيون : وصف بما يوصف به الماء ، لأنه يجري في الجنة في أنهار كما يجري الماء ، قال الله تعالى (وأنهار من خمر) ينزفون من نرف الشارب اذا ذهب عقله والمعنى لا فيها فساد قط من أنواع الفساد التي تكون في شرب الخمر من مغص أو صداع أو خمار أو عريضة أو لغو أو تأثيم أو غير ذلك) (٢٤) •

ففي هذا الجو تتطهر الصورة التي تؤديها مادة النشوان ، وتكتسي لوناً مما لا يمت الى معناها المتداول لغةً وعرفاً ، وآية ذلك ان الشاعر يكثف اللون ويعمق خصوصية تأثير المغنية في القوم قائلًا :—

لعوبٍ بآلِباب الرِّجالِ وان دنت
أطبيعَ الشَّقَى والغشي غير مطاع

(٢٣) سورة الصافات من اية ٤١ — ٤٧ •

(٢٤) الكشف ج ٤ / ٤٢ •

فالمغنية تبدو في الصورة وهي تلعب بألباب الرجال كما تلعب الخمرة
بعقول النساوى ، بيد أن هؤلاء النساوى لا ينزعون وعيهم كما لا ينزع
شارب كأس من معين عقله ، ومن هنا فان دنت منهم ، وتقربت اليهم أطاع
الرجال فيها التقى ولم يطيعوا الغي ، فراحوا وأياها في جنة المجلس وقد
ضربت عليهم السكينة والوقار •

يمضي بشار في تلوين صورته الفنية عن المغنية بتعابير من المعجم القرآني
فيقول :-

جرى اللؤلؤ المكنون فوق لسانها

لزوارها من مزهرٍ ويراع

فتعبر اللؤلؤ المكنون ورد صورة فنية مقابلة لخدام أهل الجنة في قوله
تعالى : (ويطوف عليهم غلمانٌ لهم كَأَنَّهُمْ لؤلؤٌ مكنونٌ) (٢٥) •

واللؤلؤ المكنون هو ما (في الصدف ، لأنه رطباً أحسن وأصفى
أو مخزون لأنه لا يخزن الا الثمين الغالي القيمة) (٢٦) •

والسؤال البلاغي الذي يرسف في قيود التقنين والتقييد العلمي
يتساءل عما سوغ للشاعر اجراء ذلك التعبير القرآني دالاً على ما يجري فوق
لسان المغنية : وما مراده به دلالة : أيقصد الشعر الذي تتغنى به ؟ • ولكن
الشعر في أجل صورته يسمى اللؤلؤ المنظوم ولا يسمى اللؤلؤ المكنون ؟ •
وفي يقيننا أن شيئاً من هذا التساؤل لم يخطر للشاعر ولم يدر بخلده ،
وانما كان بين يدي ينبوع آياتٍ من الذكر الحكيم ، فأستقت منه مخيلته
التي راحت تتداعى خواطرها ومخزونها ، وترسم صورها الفنية تأسيساً على
ألفاظ قرآنية مثل الجنة والتقى ، ثم هذا التعبير الذي يجسد ما تتغنى به
المغنية ويظهره ، فاذا الآلات الموسيقية من (مزهرٍ ويراع) تهدي لزوارها

(٢٥) سورة الطور الايه ٢٤ .

(٢٦) الكشف ج ٤ / ٤١٢ .

في جنة المجلس لؤلؤاً مكنوناً ، يبقى مدلوله في الصورة في حاجةٍ الى استجلاء معنى الآية القرآنية التي نبضت به ، وتركت المفسرين في سعي لتمثل حال غلمان الجنة وهم يشبهون ويصورون بذلك التعبير •

أما نحن فنستذكر هنا سعيانا في التماس أثر القرآن الكريم في تغيير صورة المرأة التي ترسخت ماديةً في جمهور قصائد الغزل العربي وتحريرها مما لا يليق بأنسانية نصف المجتمع وأم النصف الآخر ، ثم أرساء قيم جديدة بشأنها •

وفي ضوء هذا الاستذكار من حقنا أن نتخذ قصيدة بشار بن برد هذه ايماءة تقرر : أن لجج سلطان المادة في خضم الحضارة لم تستطع أن تطفئ نور الله في قلب الشعر العربي الذي توطدت لغته الفنية في رسم الصور بياناً وتبييناً ، فثبت أقدامه في معترك الصراع وخرج منه منتصراً ، وإن كان هذا الانتصار على يدي شاعر لا يسرنا ما وصل إلينا من سيرته ، بيد أنه تزكى بين يدي هذه المغنية ، ورسم عنها لوحةً تشرفها ، وتعلو بمنزلتها ، وتسيرها في الآفاق مثلاً يعتز به فن الغناء في كل زمان ومكان •

واياً كان الأمر فنحن نرى بما حللنا من شعر بشار بن برد : ان عبقرية البيان العربي في رسم الصور الفنية أستطاعت التعبير عن شاعرية هذا الشاعر الذي له ظروف مخصوصة ، وأستطاعت ايضاً تجسيد الحضارة العربية بشتى اتجاهاتها ، لذلك تؤمن بهذه العبقرية ملكة خالدة تستوعب ما يستجد في كل زمان ومكان •

واذن فكيف كان الشعراء العرب بين يدي هذه العبقرية عصراً اثر عصر وبيئة بعد بيئة ؟! •

التفريط في فنون البديع ومحاسنه : -

تقرر في تاريخ الدراسات البلاغية والنقدية : أن ظاهرة التفريط في

فنون البديع ومحاسنه قد شاعت على يدي بشار بن برد وابي نواس
ومسلم بن الوليد وابي تمام ، واخذت سبيلها الى الذيوع تصنعاً وتصنيعاً
في قصائد للشعراء الذين تقيّلوا القوم ونحو نحوهم •

وقد تصدى ابي المعتز المتوفى سنة (٢٩٦هـ) لهذه الظاهرة وأثبت
بالشواهد أنها قد ترسخت نوعاً في التراث العربي شعراً جاهلياً وقرآنياً كريماً
وخطباً للرسول الكريم والصحابة وأشعاراً للشعراء في الأزمان التي سبقت
أيام بشار بن برد ومن والاه في مسلكه الشعري •

ويبدو أن أبا تمام قد نال الشهرة في سيره بهذه الظاهرة الى غايتها
والوصول بها الى مسألة نقدية فنية وفكرية : أنقسم البلاغيون والنقاد
القدامى ازاءها على فريقين متخاصمين : - فريق رمى الشاعر بتهمة الخروج
على عمود الشعر العربي وتهديم الأسس اللغوية والذوقية والفنية التي تبني
عليها الصورة الفنية العربية تشبيهاً ومجازاً واستعارة وكناية •

وفريق ردّ هذه التهمة ، ورأى أبا تمام شاعراً مبدعاً كان لا بدّ من أن
يجدد في الصورة الفنية الموروثة ، لتلائم شاعريته الخلاقة ، وتؤدي عن
الحضارة العربية التي مضت في التطور شأواً بعيداً متجسداً في تفلسف عقلي
خصب وفي ازدهار مادي شمل شؤون الحياة وأسباب العيش •

حقاً أن هذين الفريقين قد ائتزرا بالشواهد الشعرية تقريراً ودفعاً ، بيد
أن شواهدهما كانت في الأغلب أبياتاً متفرقة وتتفا متبعثرة : اذا كانت قد
جرت في موازنة بينها وبين الموروث من الشعر العربي ، فان هذه الموازنة
كانت ترسف أيضاً في قيود ضيقة من النصوص وفي نظراتٍ عابرةٍ من البحث
والتحليل • ومن هنا يسعى بحثنا الى تجاوز هذه المنهجية وتخطيها ودراسة
الصورة الفنية لدى أبي تمام بين لجج ظاهرة التفريط في فنون البديع
ومحاسنه على مساحة تتسع في قصيدة متكاملة •

من يقرأ ديوان أبي تمام يدرك أن شاعرنا كان على صلة وثيقة بموضوعات الشعر العربي وأغراضه : يمدح ويرثي ويهجو ويتغزل ويشكو ويعتذر ويصف ، واذ كان موضوع الشعر وغرضه يشكلان مضمون القصيدة تجربة وأفكاراً فإن تواصل شاعرنا مع الموروث الشعري في عناصره المعنوية ترك له باب التجديد مشرعاً على العناصر الشكلية صوراً فنية من ألفاظ وتراكيب وبناء حسب ، وأغلق دونه نوافذ المروق على الأفكار السائدة في أيامه •

يأخذ هذا الحكم العام على أبي تمام مداه^{٢٧} التفصيلي تطبيقاً في قصائد : اخترناها له مما طرقة مقاصد رئيسة جرد له شعره وسيلة^{٢٨} للعيش وأداة للتعبير عن ذاته •

اذن فما هذه القصائد وكيف كان شأنها في مضممار بحثنا ؟
لقد مدح أبو تمام أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري في قصيدة متكاملة استهلالات^{٢٩} وتخلصاً ومقصداً وختاماً فقال (٢٧) :—

أما انه لولا الخليط^{٣٠} المودع^{٣١}
وَرَبْع^{٣٢} عفا منه مصيف ومربع^{٣٣}
لردت^{٣٤} على أعقابها اريحية^{٣٥}
من الشوق وادبها من الهم مترع^{٣٦}

فالشاعر في هذا الاستهلال يستوي بين يدي تجربة فراق الخليط وترك الحبيب مودعاً ، وقد درس ربه مصيف ومربع •

وهذه التجربة — كما هو معروف — تقليدية موروثة : ربما لم تكن لشاعرنا حقيقة ، ولم يكابدوها واقعاً ، بيد أنه قد جسدها في صورة فنية جديدة مبتدعة ، فاستوت آلامها قوة^{٣٧} : لا تقهر ، لها أعقاب مثل أي شيء^{٣٨}

(٢٧) شرح الحولية لديوان أبي تمام ج ٢ / ٥ •

مشخص : رجل كان أو ما اليه ، وله وادٍ مترع بالسيل •

فالأريحية من الشوق مشخصة" في صورة ما له أعقاب وفي صورة ما له وادٍ ، فهي اذن جارية على سبيل الاستعارة المكنية ، وعلى وفق سنن العربية ، اذ المشبه به محذوف وقد رمز اليه بلازمه الأعقاب تارة وبلازمه الوادي تارة أخرى • والوادي نفسه يتصور متخيلاً اذ لا يملأه ماء السبيل بل هو من الهم مترع •

وبدهي أن هذه الصورة الفنية بتراكيبها المتفرعة هذه والمتنوعة — لا تتمرد على المنطق اللغوي والواقعية الخيالية ، اذ الشوق — قوة لا تقهر ولا تغلب : تقتحم حياة الشاعر وتسلبه راحته وتورثه الهم — لا بد من أن تكون مشخصة بلوازم التشخيص كافة ، ولا بد من أن يكون لها ما يمدّها بالعنفوان والشدة ، فجاءت عدواً له أعقاب ، ولكنها تتمنع على النكوص ، وجاءت وله وادٍ •

وبناء الصورة اللغوي سليم نحواً وتركيباً ، وألفاظه منسجمة متألّفة : فالأريحية التي هي هزة في معناها اللغوي قد تحدد نوعها بالشوق ، فتألّفت مع فراق الخليط ، ولهذه الأريحية وادٍ ، والوادي محددة طبيعته بالامتلاء هماً ، والهم مما ينسجم مع الجو النفسي لغة وتعبيراً •

تأخذ تلك الصورة الفنية مسارها المنطقي الفني من زاويتها الرئيسة التي هي الفراق ، فجسدت قلب الشاعر وقد حومه الهوى ليلحق بالخليط المودع •

والقلوب مادة موروثة في الشعر العربي لتصوير معاناة الحب والهجران ، وهي عند الشاعر على ما عهدناه منها ، بيد أنها ترتدي شكلاً فنياً جديداً في قوله : —

لحقنا بأخراهم^٥ وقد حوم^٦ الهوى
قلوباً عهد^٧نا طيرها وهي وقّع^٨

فالقلوب هاهنا صورة فنية بديلة تابعة تؤدي عن العاشقين مجازاً مرسل^٩
موروثاً في دلالة على مدلوله الفني - تستوي في هيئة ما يحومه أثر الحب
ومكابدة الهوى ، وما يستجيب للتحويم لا بدء^{١٠} من أن يكون له جناحان ،
فكان لتلك القلوب طير عهدت وهي ساكنة •

ان^{١١} تصوير القلوب على هذا النحو المبتكر يستمد مادته اللغوية في
انسجام وتآلف من الجو الشعوري والفكري المخيم على القصيدة ، اذ الخليط
عندما يرحل لا بدء^{١٢} من أن يلحق به المحب الولهان •

واللحاق ينبغي أن يتم بسرعة ، ومن هنا تشخص الهوى استعارة مكنية
له من الأدوات ما يمكنه من أن يحرك العشاق المقيمين ، فجاء هذا التحريك
تحويلياً •

والقلوب بين يدي الهوى المشخص على هذا النحو ليس لها الا أن
تكون طائفة^{١٣} ، فارقت مصيفها ومربعها ، ولحقت بالراحلين وأنضمت
اليهم •

وفي الموازنة لبيان جدة هذه الصورة وابتكارها تشير الى أن القلوب
لم تتشخص فيها على النحو ما تشخص في قول امرئ القيس :-

وما ذرفت عيناك الا لتضربي
بسهميك في أعشار قلب مقتل

ومن هنا تتواصل الصورة في أبعادها لتتكمّل في قول الشاعر : -

فرُدّت علينا الشمس^{١٤} والليل^{١٥} راغم^{١٦}
بشمس^{١٧} لها من جانب الخدر تلمع^{١٨}

نضا ضوءها صبغ الدجاجة فانطوى
لبهجتها ثوب السماء المجزع
فوالله ما أدري أحلام نائم
ألمت بنا أم كان في الركب يوشع

يستقر هاهنا طير القلوب المحومة في مواصلة الحبيبة والسكن إليها
بين يدي ظاهرة كونية أفرط الخيال في رسمها ، فإذا شمس النهار التي غابت
تعود أدراجها الى السماء • وهذا اللون من الرسم يأخذ سبيله الى الاقناع
الفني بوساطة تصوير الحبيبة في التواصل شمساً أطلت من جانب الخدر •
ومادة الشمس استعارة تصريحية تؤدي عن الحبيبة — موروثة ايضاً
فاض بها الشعر العربي ، بيد أن شاعرنا قد وظفها لرسم تلك الظاهرة المعبرة
عن فرحة لا تستوعبها الحواس ولا تتحملها المفاجأة ، لذلك أسلم الشاعر
خياله ليبين أن شمس النهار قد أرغمت الليل على أن يللم خيمته السوداء
ويرحل •

والشاعر في هذا كله منطقي في خياله واعٍ في فنيته ، فالحبيبة شمساً
تمتلك أثر الشمس حقيقة من حيث مالها من ضوء •
اذن فالضوء المشرق اللامع يتولى أستكمال منطقية الصورة ، وذلك
بتجسيد ما لليل في حالته هذه من لونين أبيض وأسود انعكسان على فسحة
السماء •

فهذه حركة تتنوع في مصادرها : خدراً تطل منه الحبيبة شمساً ،
وشمساً حقيقية تطل من المغرب ، وظلمة تزحف لتردم المشرق ينبوعاً للنور •
وحركة علي هذا النحو لكي تتجسد محسوسة — لجأ الشاعر الى
الصور الفنية التي بناها من مواد متألفة لفظاً ودلالة وفناً مع الصور السابقة:
ضوء الشمس قد تصور في هيئة ما له يدان لتنضو ظلمة الليل وتخلعها ، ولون
السماء في سواد ليلها وإشراقة شمسها العائدة بعد المغيب قد تصور ثوباً
مجزعاً أستجاب في دلالة استعارة تصريحية في صورةٍ مقابلة للضوء ، وهو

يقبل ليزجي ما يقف في سبيله ، فاذا الكون كله بهيج لبهجة الشاعر وسعاده •
وقد يستغرب المتلقي من هذه الظاهرة ويغمره العجب ، فيرمي الشاعر
بالمبالغة •

ويتوقع الشاعر هذا ، فيتساءل بفنية تقتبس مادتها من واقع الحياة ومن
التاريخ الديني ، فاذا هو حائر : أو يحلم ، والانسان في حلمه ربما يرى
الشمس طالعة في الليل حقيقة أم هو ازاء معجزة ربانية ، وقد روي أن الله
تعالى قد ردّ الشمس على يوشع بن نون حقيقة ؟ •

ولعلنا نلاحظ من هذا كله أن أبا تمام يتناول في أستهلال قصيدته فكرة
متوارثة في الغزل والنسيب والتشبيب ، ويمتلك لغةً معجمية وفنية أستقرت
لدى الشعراء السابقين ، بيد أنه يصوغ ما يتناول وما يمتلك صياغةً جديدة
لها من عمق التأمل ما لم نألفه ، وبها من التركيب والتلوين الذاتي الحاد
ما لم نستقبله الا من عنده •

وقد يجتهد المتأولون في تحليل هذه الخصيصة ويتباينون في تحديد
عللها ، ولكننا لا نتعدى اتخاذ الحضارة العربية في جوانبها المادية وفي مناحيها
الفلسفية المترسخة في أصالةٍ جيلاً بعد جيل - منبتاً نجمت عنه شاعرية
أبي تمام فأدت عن شخصية عقلية وفنية تفرغت لنفسها في هذا الجزء
من القصيدة ، فتفنت وتفلست •

مضت هذه الشاعرية في مقاطع القصيدة بناءً تقليدياً في عناصرها
الخارجية ، فوصفت الرحلة ، وشكت من الزمان في المنحى الفكري والفني
ذاته ، ثم أتت بهت الى شأنها متكسبة : تقصد ممدوحاً فسكتت سكته غير
فنية مع الدهر وسياسة الايام الخرقاء ، ثم أستأنفت حديثها في شيء من
الانقطاع ، وحولت مجراها الى المديح قائلة : -

لقد آسفَ الاعداء مجدّ ابن يوسف

وذو النقص في الدنيا بذى الفضل موَّلَعُ

يرى الصولي ان شاعرية ابي سام قد استغرقت هذا البيت من قول
مروان بن ابي حفصة :-

ما ضربي حسد اللثام ولم يزل
ذو الفضل يحسده ذوو التقصير

وأياً كانت ملاحظة الصولي خطأ وصواباً ، فالواضح أن فكرة البيت
معادة ومكرورة : لا تشفع لها الصورة الفنية المشخصة التي أدت عن مجد
ابن يوسف وقد آسف الاعداء وأحزنهم ، وذلك لأنها تقليدية وتقريرية جرت
في أساليب العرب أستعارة مكنية متداولة في مضمونها وبنائها اللغوي
والبلاغي •

انّ الجو النفسي الذي خيم على أبي تمام في معادة الأيام له - قد
مدّ شعاعه اثر ذلك البيت ، فأستنطق شاعرية ابي تمام في لونه الفكري :
فحاتت هذه الشاعرية حول ما للشعراء الآخرين ، فوقعت على قول ابي نواس
في المديح ايضاً :-

اخذت بحبل من حبال محمد
امنت به من طارق الحدثان

فقلت هذه الشاعرية :

اخذت بحبل منه لما لوّيته
على مرر الأيام ظلت تقطّع

ومهما يكن من تواصل الأخذ بين أبي تمام في هذا البيت وابي نواس
في بيته ذاك ، فان استعارة الحبل للذمة والامان صورة فنية بديلة مقارنة
أستقرت في التراث العربي قرآناً مبيناً وشعراً موروثاً ، فأصبحت ملكاً
مشاعاً أدارها أبو تمام في شيء من القصور - على رأي الصولي -
اذ (المرّه : القتل • أراد أن يقول لما أمرته على مرر الأيام (فلم يستوف)

اللفظ فقال لويته (ضرورة) (٢٨) .

لقد دخل أبو العلاء المعري مع الصولي في دفعٍ وقال : (المر) جمع مرّ هـ وهي القوة من قوّي الحبل فعلى هذا لا يصح ما تعقبه الصولي لأنه أراد بالملوي الحبل على قوى الأيام قطعها) فالمعنى (اي اذا أذمني الممدوح لم يقدر الزمان على أن يخفر ذمته ولا امانه) .

وهذا المعنى رائع في سوق المديح عرضه الشعراء المداخون بضاعة مبدولة لطالبيها ، ومن هنا فنحن لا نرى أبا تمام الشاعر الفنان في حملها الينا ولا نسمع صوته الشاعري في ترددها .

وفي ضوء هذه الملاحظة الفكرية والفنية نقوّم مضي شاعرنا في مدح ابن يوسف قائلاً :—

هو السيلُ ان واجهتهُ انقدت طوعه

وتقتادهُ من جانيه فيتبع

فها هنا صورة "مقابلة" كشفت عن الممدوح مشبهاً بالسيل ، والتشبيه بالسيل قوة وعطاءً موروثاً "ألتقينا" (٢٩) لقطة منه لدى النابغة الذبياني في مدح النعمان بتفضيله على الفرات سيب نافلة ، وان كان ابو تمام قد وظف اطلاق صورته المقابلة من قيود وجه الشبه وأداة التشبيه ليستكملها في جانب آخر من شخصية الممدوح ، فاذا هو ان سسته أطاعك وان ساسك قهرك .

اذا كان هذا شأن ابي تمام في صورته الفنية هذه فانه قد وثب الى شاعريته الفنية ، ونجا منحى جديداً ، فبنى على تصوير ممدوحه بالسيل صورة من الحكمة وقال :—

ولم أرَ نفعا عند من ليس ضائراً

ولم أرَ ضراً عند من ليس ينفع

(٢٨) المصدر السابق ص ١١ .

(٢٩) راجع هذا البحث .

وهذه الصورة تقريرية فحواها : (من لم يقدر على أن يضّر لم يقدر على أن ينفع ومن لا شر عنده للأعداء لا خير عنده للأولياء ، فهو قد جمع ذلك كله) ومنه قول الشاعر :

إذا أنت لم تنفع فضرّ فانما

يرجى الفتى كيما يضّر وينفعا

يزاوج شاعرنا على هذا المنحى بين المديح والحكمة ، فيقتبس من أم المؤمنين عائشة (رضى عنها) قولها في سيدنا عمر (رضى) : (كان إذا قال أسمع ، وإذا مشى أسرع ، وإذا ضرب أوجع)^(٣٠) فيقرر قائلاً : -

يقول فيسمع ويمشي فيسرّ

ويضرب في ذات الاله فيوجع

ثم يمضي فيقول :-

مرّ له من نفسه بعض نفسه

وسائرّها للحمد والأجر أجمع

رأى البخل من كل فظيماً فعافه

على أنه منه أمرٌ وأفظع

فهاهنا معانٍ في المديح لم تفننها الصور ولم يعتمل فيها الخيال ، وانما تتابعت بأسلوبٍ تقريرى في معظمها ، فأدت عن الممدوح : مرأى محكماً مجرباً احكمته التجارب ، وله من نفسه بعضها وسائرّها للحمد أي يعطي ويجود ، فيحمد عليه ، ويخشع ويتضرع في تعبدّه ، فيؤجر عليه أجر المتواضعين •

وقد رأى البخل من كل أحدٍ شحاً فظيماً ، ولكنه منه أقبح لأنه

سيد شجاع •

(٣٠) المصدر السابق ص ١٢ •

لقد أنعطفت هذه المعاني التقريرية لتبرز لنا صورةً فنيةً مقابلة
مستنبطة في قول الشاعر :-

وكلُّ كسوفٍ في الدراري شُئنةٌ
ولكنه في الشمس والبدر أشنعُ

فهو يصور البخل في غير المدوح بتشبيهه في صورة الكسوف ، وقد
ألم بالكوكب الدرّي • وصور المدوح اذا ما بدر منه بخل في هيئة
الشمس والبدر حين تعاورها ظلمة ، فتبدو هذه الظلمة أشنع مما لو تراءت
في سواه •

والتشبيه في مادته المصورة كوكباً درياً وبدرأً وشمساً تقليدي من غير
ريب ، ولكنه يتخذ حركةً ذاتيةً في منحائها الموازن •
وأياً كان فالمدوح هاهنا رجل حضارة : لنفسه حق عليه ، فيتمتع
بخيرات الدنيا ، والله والعباد حق عليه ، فيعمل صالحاً •

وصورته هذه بقيمها الاجتماعية والفكرية تغاير صورة المدوح بين
يدي القرآن الكريم في صدر الاسلام ، وهذا أمرٌ لا غرابة فيه اذا ما قسناه
بمقياس الزمان تطاولاً وتبدلاً : فمديح صدر الاسلام كان ينبغي أن يكون
عقدياً تتجرد صورته الفنية لتجسيد المبادئ التزاماً وخدمة الأفكار أهدافاً •
أما المديح في العصر العباسي الأول فلا بدّ من أن يشرب من معين
الحضارة المادية ، ويكون بين بين : جله للكسب المادي ، وإشارات منه
تسايح باهتة في محراب العقيدة والفكر •

والسؤال يستفسر هاهنا قائلًا : كيف كان شأن تلك الاشارات في هذا
المحراب على يدي أبي تمام الذي توصف قصائده بالخروج على عمود الشعر
العربي شكلاً فنياً ؟ •

يلتقي البحث في الاجابة عن هذا التساؤل - قصيدة يمدح فيها

أبو تمام المعتصم ويذكر قتل بابك وصلبه بسامراء مستهلاً إياها بقوله (٣١) :-

آلت أمورُ الشركِ شرَّ مآلٍ
وأقرَّ بعدَ تخمَّطٍ وصيالٍ

يبنى هذا الاستهلال القصيدة بناءً موحدًا في موضوعها ومضمونها ،
وينزع منزعاً تقريرياً في رسم ما أتمت إليه حركة بابك الخرمي في شر مآل ،
وان كان يعطيها بكلمة (التخمط) صفة الفحل الهائج يوم كانت متمردة على
الخلافة .

يمضي الشاعر على هذا النهج التقريري في رسم ما كان عليه الخليفة ،
والفتنة قائمة فيقول :-

غضب الخليفة للخلافة غضبةً

رخصت لها المهجات وهي غوالي

ففي هذا البيت لولا تعبير (رخصت لها المهجات) لكان التصوير
تقريرياً محضاً ، ومع هذا فذلك التعبير لا يتصدى صورةً فنية لازمة تؤدي
عن أسترخاص الدماء والتضحية بالنفس في سبيل غضبة الخليفة .

ومما يلحظه البحث - الى جانب تقريرية صور القصيدة - أن الشاعر
لا يصدر عن عقيدة فكرية في تصوير انتصار الاسلام على الشرك في فتنة بابك
الخرمي التي تحدث عنها المؤرخون حركة مضادة للاسلام ، وانما يتملص من
منطلقات ذاتية ، فيصور المسألة من زاوية شخصية ، ويجعل قصيدته مجرد
أبيات في مدح الخليفة وتجسيد شجاعته واقدامه .
ويتجلى هذا في قوله :-

لما أتنضى جهل السيوف لبابك

أغمدن عنه جهالة الجهال

(٣١) المصدر السابق ج ٢ / ٢٠٦ .

وفي هذا البيت تطالعنا غرابة تصويرية في تعبير (أقتضى جهل السيوف لبابك) ، اذ أقتضى هذا أن يصور جهالة الجهال سيوفاً أغمدن •

وهكذا يأخذ هذا اللون من التصوير الذاتي في غرابة ، وغير العقدي في مبالغة ريشة الشاعر ، فتتساقق مقاطع قصيدته في بيان ظلم بابك الخرمي وأستفحال غدره بين الناس ، ثم الحديث عن انتصار قائد الخليفة الأفشين وتجسيد هزيمة الخرمية •

ان منبت القصيدة أحداث فكرية جرت بين الاسلام وما نازله — يذكرنا بالصراع العقدي بين المسلمين والمشركين ابان صدر الاسلام ، وعليه توقع البحث أن يستقبل صور فنية تنسجها العقيدة لتصوير جند المسلمين وهزيمة المشركين ، بيد أن هذا التوقع لم يتحقق ، فاذا المسلمون : يخنفون أمة ، وينكشفون رجلاً واحداً في قول الشاعر :—

خافَ العزيزُ بهِ الذليلُ وغُودِرَتْ
نِبعاتُ نجدٍ سَجْداً للضالِ
قد أترعتُ منه الجوانحُ رهبةً
بطلتُ لديها سَوْرَةٌ الأبطالِ

فهاهنا المسلم العزيز يخاف الذليل ، وهذا حكم "تقريري مجرد أخذ مسحة" من التصوير بالفاظٍ متداولة هي النبعات : (اصلب الشجر) ، كالنبعة ساجد للبابكي الضعيف كالضال في خنوع •

وهذه المسحة التصويرية لا تكاد تبعث في صورة العزيز الذي ذل — شيئاً من الفنية عندما صورت جوانحه على أنها قد أترعت خوفاً ورهبةً •
اذن فهو الغلو في افراط ، والمبالغة في تقريط ، والغرض من الصور الفنية هو تعظيم غلبة الخليفة والأشادة بنصره •

فالاسلام نفسه على هذا النحو يتمثل في قول الشاعر :—

جفت به النعم النواعيم فأتشت
سرج الهدى منه بغير ذبال

فالهدى الذي صور القرآن الكريم نوره في صراعه ضد كيد الكافرين
بقوله تعالى : (يريدون أن يطفئوا نور الله بأفواههم ويأبى الله إلا أن يتم نوره
ولو كره الكافرون) (٣٢) .

— يستوى هاهنا سرجاً قد أطفأت ، ومن حولها النعم قد جفت •
وأيّاً كان فالشاعر يتواثب ليلتقي المعتصم وقائده الأفشين نجماً من
النصر بعث النور في سرج الهدى فيقول : —

أعطى أمير المؤمنين سيوفه
فيه الرضا وحكومة المقتال
مستيقناً أن سوف يحو قتله
ما كان من سهوٍ ومن اغفال
مثل الصلاة اذا أقيمت أصلحت
ما بعدها من سائر الأعمال
فرماه بالأفشين بالنجم الذي
صدع الشدج صدع الرداء البالي

ففي هذه الأبيات تصنع من الفكر والتصوير — يقف المتلقي ازاءه غير
منفعلٍ بالنصر العظيم ، فالخليفة يبدو أنه كان ساهياً عن فتنة بابك الخرمي
وعما نال الاسلام والمسلمين من هذه الفتنة ثم يظهر منتبهاً ، فيعطي سيوفه
في رضى ، وكأنه عاجز عن أن يحملها ، وتعمل هذه السيوف بتارة فاذا عملها
يتصور في أضعف صورة ، اذ يأتي على هيئة محوٍ لسهوه واغفاله •

وهذه الصورة الضعيفة تكاد تكون لوناً من الهجاء للخليفة حينما

(٣٢) سورة التوبة الآية ٣٢ .

تمضى في النهج ذاته ، فتمثل لنا في صورة مقابلة على سبيل تشبيه أتباه
ال خليفة بالصلاة اثر أعمال غير تقية : فكما أن الصلاة تمحو آثام المصلي
فكذلك تحفز الخليفة وأحكامه الى السيوف بعد سهوٍ وأغفال — يحو
ما كان منه •

والمسألة برمتها في هذا اللون من الصور المصطنعة تتجسد نزهة على
ظهور الخيل : فالخليفة يقبع في دار الخلافة ، ويكتفي بأن يرمي بابك
الخرمي من بعيد بالأفشين نجماً • وهذا النجم لا يبدو ثاقباً لأنه يصادف فتنة
الخرمية دجي يتصدع في صورة مقابلةٍ هي (صدع الرداء البالي) •

ان المتلقي ينبغي له التساؤل عن كيفية فعل فتنة الخرمية رداءً بالياً على
ذلك النحو من الصور الفنية التي جسدت الاسلام والمسلمين في أشد الحالات
بؤساً وأضعف الهيئات أنهاراً •

واذ يتساءل بين يدي هذه الصور فمن حقه أن يراها صوراً غير متآلفة
تحتاج الى الخيط الشعوري والعقدي الصادق لتنظم في انسجام فكري
وفني •

واذن فهذه القصيدة ليست عقدية في مضونها وفي صورها ، وانما هي
مبالغة مفرطة ومديح مصطنع : تخلفت عن ركب الشعر العقدي الذي ترسخت
مبادئه بين يدي القرآن الكريم ، وكنا نحتاج اليه في خضم الحضارة العربية
ابان العصر العباسي الأول ليث الروح في هذه الحضارة ويمسكها في نهجها
الفكري ، فتواصل مسيرتها من منطلقاتها المقررة •

وفي الاتجاه ذاته تتساءل عن شعر أبي تمام في وصف المرأة والحديث
عنها والتغزل بها ؟

الملاحظ ان ابا تمام لا يختلف في شعره المتغزل القليل عن شعره في
المديح ، اذ يصوّر المرأة تصويراً تقليدياً ، ويجسد حبها الواناً مكررة لا يبعث
بديعه المفرط أية نسمة من التجديد فيها • وآية ذلك أبيات له في الغزل منها

قوله (٣٣) :-

ذكرتكِ حتى كدتُ أنساكِ للذي
توقدتُ من نيران ذكرائكِ في قلبي

فهو يبدو هاهنا عاشقاً تقليدياً : يريد أن ينسى غدر الحبيبة بيد أنه
لا يملك الى ذلك سبيلاً • والعلة في ذلك صورة " فنية " تمثل الذكرى نيراناً
تتقد في قلبه •

تتحول هذه الصورة التقليدية في شكلها لتؤكد جوهرها المصطنع في
قول الشاعر :-

بكيته لما مثل النأي بالهوى
كأن لم يمثل بي صدودك في القرب

ففي هذا البيت تتحول الحبيبة بأفعالها الى جلادةٍ تمثل بحبيبها في البعد
كما مثلت به في القرب •

والفعل مثل مادة تصويرية من قولهم : (مثل بالرجل في القتل) اذا
صنع به ما لا يحسن مثل قطع الأنف والأذنين ونحو ذلك •
ومع هذا فهو ييكي وبكاؤه لا يذكرنا بكاء جميل بن معمر الذي جرى
دمعه قتيلاً من حب قاتله ، لأن بشينة لم تمثل به •
أما صاحبنا أبو تمام المتعشق في سرادقات الحضارة فان الهوى قد قتله
أشنع قتلة وسَّيره مثلاً سيئاً بين العاشقين والمتعشقين •

انها الصنعة والتصنيع قد تسكت شاعرية أبي تمام ، فبنت له صوراً
فنيةً في الغزل تجري على سنن العربية لغةً وبلاغةً ، وتتنبك عن هذه
السنن في تطور دلالاتها الاجتماعية والفكرية التي ترسخت بين يدي آي
الذكر الحكيم وألتقيناها بشكل أو بآخر لدى شاعرٍ التف الرمي بالفسق

(٣٣) المصدر السابق ج ٣ / ٣٧٠ •

حول عنقه وهو بشار بن برد كما رأينا (٣٤) :-

وتتجلى هذه الحقيقة في أن شاعرنا لم ينفلت من الصور الفنية الغزلية التقليدية ، وهو يرثي المرأة ويتفجع عليها • فقد أستهل قصيدة له في رثاء زوج محمد بن سهل قائلًا (٣٥) :-

جنوف البلى أسرع في الغصن الرطب
وخطب الردى والموت أبرحت من خطب

فهذه المرأة المتوفاة شابةً يصورها أبو تمام بتعبير الغصن الرطب صورة فنية بديلة مقارنة جرت على سبيل الاستعارة التصريحية في قصائد الغزل التقليدي ، وفاضت على ألسنة الشعراء في النسيب والتشبيب وكأنا به ، ينسى مقام الفاجعة ، ولا يتذكر من التي طوته يد الردى سوى قامتها غصناً رطيباً • أما روحها وأخلاقها وسلوكها وعشرتها وأمومتها فهي أمور لم تدر بخلده ، ولم تكن منه على سبب فكراً وشاعرية •
ومن هنا نسمعه يمضي على هذه السنن ويقول :-

لقد شرقت° في الشرق بالموت غادة
تعوضت منها غربة الدار في الغرب

فهي غادة شرقت بكأس المنية في الشرق ، وصاحبنا المفجوع أستوى غريب الدار في الغرب فهو في هذه الفاجعة يتمثل لنا عاشقاً يعاني من الفراق على عادة العشاق • فأى دار واية غربة ؟ ! •
انه الموت ، بيد أن الشاعر لا تنطق مخيلته التقليدية الا بما امتلأت صوراً غزلية تقليدية تتجاوب في قوله : -

والبسني ثوباً من الحزن والأسى
هلال° عليه نسج° ثوبٍ من الشرب

(٣٤) ينظر هذا البحث .

(٣٥) شرح الحولية لديوان ابن تمام ج ٣ / ٢٦٤ .

فالراقدة تحت كتل الثرى لا تزال هلالاً ، وصورة الهلال الفنية البديلة
عن المرأة أستعارة تصريحية معادة ومكرورة لا تلائم الجو النفسي الذي
يفيض ألماً وأسى كما تومىء اليه مناسبة القصيدة •

وصورة الترب — ثوباً — مصطنعة بناها الافراط والتفريط في البديع
لتلائم ما لبسه من لباس الحزن ، والا فمتى يكون الترب كتلاً مكتلة في بناء
القبر ثوباً ، والثوب في الأحوال كلها نسيج لا تجافيه الرقة مهما غلظت خيوطه
وثقلت موازينه قطناً أو حريراً ؟!

ومن هنا نجد الشاعر يناقض نفسه في قوله :-

لها منزل " تحت الثرى وعهدتها

لها منزل بين الجوانح والقلب

فواقع الحال أن منزلها تحت الثرى ، وأين هذا المنزل من ثوب الترب ؟!
يظهر أنه يزاوج بين الصور المصطنعة في تنافر وتمزق : فقد أتى بثوب
الترب مقابلاً للباس الحزن ، وساق نزلها تحت الثرى ليوازي منزلها بين
الجوانح • وعليه فهذه القصيدة لا ينتظمها خيط شعوري صادق ، لذلك
فإن بناءها وإن كان واحداً في موضوعه — خليط في صورته الفنية : تكدست
في غير رابطة من عاطفة حقيقية وخيال صادق اللهجة والأداة •

وفي قصيدة أخرى يرثي بها جارية له نجد جواباً لتساؤل تفرضه هاتيك
الصور متسائلاً : لماذا هذا اللون من تصوير المرأة على يدي شاعر عرف
بضرب من التفلسف الفكري وعاش في أكناف حضارة يقرر التاريخ أنها
جمعت بين المادة والروح ؟ فهذه القصيدة تصور سيرة الشاعر قائلة : —

وكيف على نارِ الليالي مُعرّس

إذا كان شيبُ العارضين دُخانها

فليالي الشاعر تتصور في صورة فنية مطلقة فاذا هي نارٌ تحرق كل

شيء ، وتبدو آثار حريقها شيئاً في عارضي الشاعر يراه صباح مساء ، ويرى معه الأجل واقفاً له بالمرصاد •

ان الشاعر بين فكي هذا التصوير للحياة ما هو الا رجل ينهب اللذات ، وليس له في صراعه مع الليالي ذخيرة من القيم الروحية التي تملأ نفسه دعةً وأمناً ، وتخبره أن الخلود بما يترك في حياته الدنيا وما يدخر لحياته الأخرى • وبدهي أننا لا نفلسف نظرة الشاعر ان قلنا أنها منزع وجودي اذا كان له نهج يلوح بخفوتٍ في شعر طرفة بن العبد ذلك الشاعر الجاهلي ، فان القرآن الكريم قد محاهٌ وصيرهٌ أثراً دارساً • هذا حق في رحاب الفكر العربي الأصيل ، بيد أن أبا تمام ينسربٌ في مسارٍ آخر ، فيحيي نهج طرفة بن العبد، ويصور جاريته المتوفاه قائلًا :-

اصبتُ بخودٍ سوف أعبُر بعدها
حليفَ أسى ابكي زماناً زَمانها
عِنانٌ من اللذاتِ قد كان في يدي
فلما مضى الالفُ استردتُ عنانها

فجاريته الخود تتمثل لذاتٍ في صورةٍ فنيةٍ مشخصة على سبيل الاستعارة المكنية ، وتتجسد بلازمة العنان في هيئة ما يُمَتطى ويُتخذ مركباً •

واذ كانت هذه اللذات الجارية الخود قد طوتها يدُ الردى فليس وفاءٌ من الشاعر أن يبكي أسى ، لأنه لم يكن يراها سوى متاعاً • ويبدو أن أبا تمام كان صادقاً عندما عبر عن مقولة الناس من حوله قائلًا :-

يقولون هل يبكي الفتى لخريدة
متى ما أرادَ أعتاضَ عشرًا مكانها

فالناس ينطقون في هذا البيت بلسان الحضارة المادية ، ويصدرون عن عقلية تجارية صاغتها أسواق الجوّاري ونداءات النّخاسين ، فيستغربون من فتى يبكي على جارية يستطيع أن يقهر الموت بشراء عشر جوارٍ مثلها • وأبو تمام مع هؤلاء الناس في مقالتهم وإن كان يستغرب منهم قائلاً :- وهل يستغيضُ المرءُ من خمس كفه

ولو صاغ من حرّ اللجين بَنانها؟

فما يسوقه من عذر أقبح من مقالة الناس : أليس يراها بناناً في كفه ؟! أنه ليرأها كذلك ولكن أين البنان من الزوج ؟!

إن الفكر العربي الأصيل يجب عن هذا السؤال في قصائد كثيرة قلدتها قصيدة الشاعر الأموي جرير في رثاء زوجه أم حزرة • فهذا الشاعر الذي يرميه الباحثون بسهام البداوة وينعتونه بجفاء الطبع يسمو في تقويم حليته التي أنشبت المنية فيها أظفارها ويقول :-

لولا الحياءُ لعادني أستعبار

ولزرتُ قبركُ والحبيبُ يُزار

ولهتي قلبي إذ علتني كبرة

وذوي التّمائم من بنيك صغار

فها هنا تصوير رزن للحزن على فقد امرأة : يجسد منزلتها في النفس ، ويؤدي عن مكاتبتها في القلب حبيبة وراعية لبنين صغار • ويسمو هذا التصوير حين يمتد الى التعبير عنها ، وقد توسدت ، وحلت في القبر ، فيفصل ما هي فيه ، وما آلت اليه فيقول : -

ولقد أراكِ كسيت أجمل منظرٍ

ومع الجمال سَكينة ووقار

صلى الملائكة الذين تخيروا

والصالحون عليكِ والابرار

فالصور الفنية في هذين البيتين اذا كانت تنوّه بالجمال وتعبر عنه كساءً يكسو الفقيده ، فان كلمة السكينة والوقار تكتنف المنظر وتهذبه وتجعله لائقاً بالموقف مناسباً للجو النفسي الذي تتواصل شحناته الشعورية والعقلية ، فتستمد من المعجم القرآني الفاظ الصلاة والملائكة والصالحين والابرار وتنظمها لوحة ليس فيها ما يتنافر مع جلال الحدث وعظمة المصاب .

ان هذا اللون من الصور الفنية في هذه القصيدة يؤكد أن أبا تمام كان غارقاً في لجج الحضارة المادية منساقاً بأسبابها ، فحاد بانعطافٍ عن التراث العربي الأصيل في الرثاء ، وتنكب عن التعاطف مع المرأة فيما رسخ القرآن الكريم بشأنها من مبادئ أخلاقية وقيم اجتماعية .

ومهما يكن فان ما حللنا من قصائد أبي تمام يؤكد : أن صورته الفنية بقيت في رحاب البيان العربي بناءً لغوياً وسنناً بلاغية لم تتمكن تقلبات الحضارة المادية من افسادها واخراجها عن قواعدها المتسعة لكل زمان ومكان، ولم يستطع الافراط في البديع والتصنع والتصنيع في المبالغة النيل منها واغراقها في لجج الطلاسمة والتعمية والخلل .

التurf المادي : -

يؤكد الباحثون سمات البيئة الصحراوية التي تلون بها الشعر العربي قبل الاسلام وفي مرابعه الأصيله ابّان العصور التالية لهذا العصر ، فيرون أنه شعر بدوي أستمد مادته من شظف العيش وجفوة الحياة ، فبنى صورته الفنية المؤدية عن هذه المراح وتلك البيئة .

وبدهي أن اولئك الباحثين لم يكونوا على درجة كافية من الدقة ، اذ أن منابت الشعر العربي المختلفة لم تخل من لمسة الحضارة ولم تجف ضرباً من ترف الحياة ورفاهية العيش ، ومن هنا لم يتبرأ هذا الشعر كل التبرأ من مظاهر الحياة المتحضرة ، وانما أدى عن هذه المظاهر قبل الاسلام وبعده في بيئة الشام والعراق واليمن والحجاز وما اليها .

اذن فان الشعر العربي كان يمتلك تجربة في هذا المضمار ، وكان على صلةٍ مع الترف المادي الذي أستفحلت دواعيه واعراضه في العصر العباسي، وانكشف عن أفانين العمران قصوراً ودوراً وبركاً ، وتمثل في ألوان الرفاهية مجالس أنسٍ وطربٍ ومنتديات قصف وشراب وغير ذلك .

لقد فاضت حياة علية القوم وقادتهم بهذا الترف المادي وتلونت بمظاهرها الزاخرة ، لذلك كان ينبغي أن نختار شاعراً ينتمي الى هؤلاء القادة وأولئك العلية ، فكان هذا الشاعر عبدالله بن المعتز الذي هو من سليل أسرة الخلافة العباسية وضحية هذه الأسرة خليفة ليومٍ وليلة .

يستوي ديوان هذا الشاعر مرآة لتurf الحضارة المادية العربية في عصره ، فأنسحبت أغراضه من بعض الميادين واقتصرت على ميادين :-

اما الميادين التي أنسحبت منها هذه الاغراض فهي ميدان التكسب بالشعر وميدان الهجاء عن حقد وميدان التحسر لحرمان .

والميادين التي اقتصرت عليها هي وصف مجالس الشراب والطرب وتصوير الصيد والطرْد والانغماس في وصف رفاهية العيش وتurf الحياة .

واذن فكيف كانت أبنية صورهِ الفنية في هذه الأغراض واني أدت عن تجارب أختصت بهِ أميراً منعماً وخليفة متشوقاً لمقاليده الحكم ؟ .

يصور ابن المعتز حقيقة حياته وانصرافه عن شؤون العيش كدّاً وعملاً الى متع اللهو أنقطاعاً وانغماساً فيقول (٣٦) :-

نحنُ لا نصلحُ الا للسهرِ

تحت ليلٍ ونجومٍ وقمر

وتعاطينا صبوحةً مرةً

فعرنا بعشاءٍ في سحر

(٣٦) شعر ابن المعتز : القسم الاول الجزء الثاني ص ٥٩٣ .

فصلاح الرجل تنقطع أسبابه عن الناس في معترك العمل للدنيا والسعي
للآخرة وترسخ جذوره في مجالس اللهو والشراب ليلاً وصباحاً •

وفي هذه البيئة التي ترفدها الحضارة بوسائلها ومتعتها تولدت تجارب
الشاعر ونبتت موضوعات قصائده • واذ كانت هذه البيئة خاصة لم تنهياً
لجمهور شعراء العربية الا ما قل من أمثال امرئ القيس الملك الضليل
وعمر بن أبي ربيعة الأمير غنى وجاهاً ، فإن البحث يتوقع لشاعرنا صوراً
مبتدعة تؤدي عن هذه البيئة الخاصة وترسم هذه التجارب وتؤدي عن هذه
الموضوعات •

ان هذه الحقيقة النظرية - توقعاً من البحث - لا توجب تجاهل
نشأة ابن المعتز تثقفاً في ميدان المعرفة وتعلماً في عالم الشعر ، فمعروف ان
هذه النشأة لا يمكن أن تضع خطواتها الأولى الا على أعتاب التراث العربي
ولا يمكن أن تمضي الا بهداية هذا التراث حفظاً وعلماً وفقهاً •

وتتجلى هذه البدهية في أن مخيلة الشاعر أمتلأت بالفاظٍ من المعجم
الاسلامي صور بها نزواته الذاتية ، من ذلك قوله (٣٧) :-

له مقلة^١ ليست تقرأ قرارها

مسافرة^٢ عيارة^٣ اللحظات

شكوت^٤ اليه بعض^٥ وجدي بحبه

وقلت^٦ له في السر^٧ والظلمات

تصدق على المسكين منك بقبلة^٨

فاني أراها أعظم الحسنات

فلفظة (تصدق) تتضمخ بالروح القرآنية صياغة وتتشرب بالقيم
الاسلامية دلالة في معجم الأتقياء والمؤمنين ، بيد أن الشاعر يزحزحها عن
جذورها ويسلخ منها مفهومها الدال على طلب المعروف قولاً وعملاً ، ويصور

(٣٧) المصدر السابق ٤٩ •

بها ألتماس القبله اعظم حسنة في الدنيا • ومن ذلك قوله ايضاً (٣٨) :-

ومثدامة يكسو الزجاج شعاها
كالخيط من ذهب اذا ما سلت
حبست ولم تر غيرها في دنها
فتعطرت من نفسها وتحلت
قد حثني بكؤوسها ذو غنة
صامت له صور الملاح وصلت

ففي هذه الصور التي نشم منها رائحة المدام ونسمع بين منعطافتها عريدة
السكرى ومجون السقا ، نستقبل صور الملاح وقد أسندت فاعلاً للفعل
صام والفعل صلى اللذين يفيضان قدسية وحرمة في أذهان الناس وحياتهم •

ويقين أن هذه الصورة تنفر بناءً ودلالةً من الجو العام الذي يكتنف
المقطوعة وتومئ الى نشأة الشاعر الثقافية والشعرية متبرئة من فعلته مع
مادتها اللغوية والشرعية •

وقد يرى بعض الباحثين أن ابن المعتز قد أدار هذه الالفاظ من المعجم
الاسلامية نظراً وتطرفاً ، وأن المسألة لا تعود الى مقومات مخيلته في رحاب
نشأته الثقافية • وهذا أمر ليس لنا دفعه مجادلةً ومحااجة ، بيد أننا نشير
الى ما حللناه من شعر بشار بن برد (٣٩) بهذا الشأن ونوازن بين الشاعرين
مقررين : ان بشار بن برد قد أدى عن لونٍ من احترام المرأة وتقديسها بتأثير
القرآن الكريم حين صورها بألفاظٍ من معجم هذا الكتاب العزيز ، اما ابن
المعتز فان أنعماسه في الحضارة المادية حتى الاختناق قد جسد صورته الفنية

(٣٨) المصدر السابق ج ٢ / ٥٤ •

(٣٩) راجع هذا البحث •

تلك من مادة المعجم الاسلامي لوناً من العبث وشطحةً من المجون •
لقد أمدته هذه الحضارة المادية بمعجم من الالفاظ الدالة على الترف
والرفاهية ، فصاغ منها صورته الفنية حتى في موضوعات الشقاء والبؤس ،
من هذه الالفاظ تصويره* للدم والدمع قائلاً (٤٠) : بـ

وقالوا لِمَ بكيت دماً ودمعاً
وقد لاقيتَ بعدَ العُسر يُسراً
فقلتُ لفرحتي برضاهُ عني :
بكيتُ عليه ياقوتاً ودُّراً

فالقائلون له مستفهمين قد أداروا كلمة الدم والدمع حقيقة لا مجازاً ،
وربما يدل هذا على أنهم كانوا ممن لم تسمح الحضارة المترفة مخيلتهم من
معجمها في هذا الباب ، فلم يكونوا يعرفون سوى الدمع والدم لفظتين
مؤديتين عن بكاءٍ حقيقي مخصوص •

أما ابن المعتز المترف اللاهي فقد أجابهم بلفظة الياقوت صورةً بديلة
مقارنة عن الدم على سبيل الاستعارة التصريحية ولفظة الدر صورةً بديلة
مقارنة عن الدمع على سبيل نفسه •

وواضح أن الرجل قد تلقف هاتين اللفظتين من بيئته الخاصة وصاغ
منهما تينك الصورتين على وفق سنن العربية في الاستعارة التصريحية ،
فالفعل (بكيتُ) قرينة لفظية ترشد الى بناء الصورتين الفئيتين أستعارتين
تصريحتين : ولفظة (الياقوت) تصلح للدلالة على الدم بجامع صفة الحمرة
وجه شبه مقرر في العرف والمشاهدة ، وكذلك الدر يستسيغه الذوق مشبهاً
به للدمع بصفة البياض والاستدارة •

يؤكد : لنا بناء الصورة الفنية لدى ابن المعتز على هذا النحو حقيقة لغوية

(٤٠) شعر ابن المعتز ج ٢ / ٥٩٨ .

وفنية فحواها : أن الحضارة المادية مهما شطت أسبابها ومظاهرها عن منبت اللغة للشعر العربي ميلاداً في بيئة الجزيرة العربية وإبان العصور الخوالي — تطاوع هذه اللغة ولا تهز أركانها قيد أنملة ، وإنما تستسلم بين يديهما وتطاوعها ، فيؤدي الشعراء عنها بهذه اللغة بناءً راسخاً ثابت الأسس •

ويقين أن هذا البناء من الأوصال لين المقومات ، فيبقى للشاعر المبدع مساحة يتنفس فيها خياله ابداعاً وابتكاراً ، ومن هنا نلتقي شاعرنا وهو يصف مظاهر حياته اللاهية بصور فنية مبتدعة : فالخمرة التي سار بها الشعر العربي تغنياً وتغزلاً منذ أيام الشاعر الجاهلي الأعشى وقبل هذه الأيام — ترتدي على يدي ابن المعتز فنوناً من التصوير فيها جدة الحضارة وجمال التعبير ، وآية ذلك قوله (٤١) في وصفها عصراً وادارتها كأساً :

من لي علي رغم الحسود بقهوةٍ
بِكرٍ ربيبةٍ حانةٍ عذراءٍ
موجٍ من الذهب المذاب يضمنه
كأسٌ كقشر الدرة البيضاء

فها هنا بناء "موحد" تتواصل أجزاءه في تناسق عضوي متمازج : تتصور الخمرة في أرجائه على غير ما عهدناها لدى الشعراء الآخرين في زق وفي دن ، إذ أنها ربيبة ، والربيبة تستوجب ألواناً من الرعاية والموافاة مادةً تعصر وسائلها يحتفظ به في حانة بكرٍ ، والحانة البكر في دلالات ألفاظها توميء الى مكان تنقطع عن الرواد أنى كانوا ، وتنزوي في رعاية مخصوصة . ويمضي البناء فاذا صورة "فنية مقابلة مطلقة تجسد الخمرة ذهباً مذاباً يضمه كأس في صورة فنية مقابلة مقيدة تصورها قشراً لدرة بيضاء •

وبين يدي هذا اللون من البناء للصور الفنية لا يجمع خيال ابن المعتز

(٤١) شعر ابن المعتز ج ٢ / ١٦ •

ولا تتمرد مخيلته توهاً مصطنعاً واختلاقاً مفتعلاً ، وانما يلتزم معايير الوعي الفني ويتقبل مقاييس المنطق الشعوري ، فلا يثمر معمياتٍ من التعابير وطلاسم من التراكيب •

وتتجلى خصيصة هذا الخيال في هذه الصورة المبتكرة لمجلس شراب رسمت بركة نيلوفر قائلة :-

اشرب على بركة نيلوفر
مصفرة الارجاع خضراء
كانما أزهارها أخرجت
السنة النار من الماء

فالحضارة المادية في بيئة الشاعر الخاصة لا تبخل بهذه البركة التي تتسع لتضم اليها مجلس شرابٍ في اخضرار واصفرار وما شاء الله من الألوان التي أبدعتها الطبيعة ومهارة التفنن والصناعة ، أما أن تخرج أزهارها ألسنة من النار بين لجج مياهها فتلك صورة لا تستوي نسيج وعي فني ومهارة شاعرية مقبولة الا بضربٍ من البناء اللغوي الفني • وقد جاء هذا البناء بالأداة (كأن) وبخبرها الجملة الفعلية (تخرج) : وهذه الأداة في صياغة جملتها على هذا النحو لا تفيد التشبيه وانما تفيد التخيل ولوناً من الظن • وبدهي أن هذه الافادة تجعل تلك الصورة مستساغة في لونٍ من التخيل الواقعي : أليست أزهارها حمراء تومض بين أمواج البركة وما حولها من جداول ؟! فاذا كانت كذلك فانها تثير في المخيلة ألسنة النار وتحمل هذه المخيلة على أن تتصور هذه الالسنة ممتدة من الماء •

ان الحضارة المادية — مصنعة للصور الفنية — ربما تضيق على الخيال وتأخذ بين يديها سبيل التحليق والابداع ، وذلك بحكم ما تعج به من المظاهر التي لا تتسع عن مداها مكاناً محدوداً •

وتتضح هذه الحقيقة فيما رسم الشاعر من صور فنية للطبيعة وآيات
الجمال فيها ، ففي قصيدة له عن الربيع صورّ الرياض وما تعج به من طير
وأزهار بقوله (٤٢) :-

جدّ ریح الربيع وازدوج الطير
ولاحت بوارق الأنوار
وترى الروض لابساً ثوباً وشي
نسجته للهو أيدي السماء
لم يزل لابساً ثياباً بياض
فكساه الربيع ثوباً جلاء

فالربيع بسحر مقدمه هواءً ورواءً وبهجةً وسرورا قد تضاءل في هذه
الصور وأصبحت مشاهدته الأخاذة مختنقةً بين نساج ينسج ولابس
يلبس ، وصار الانسان يلتقي في هذه الصور الروضة لابساً ثوباً وشي ،
وكأنه به في أحسن الفروض أمير يرتدي بزته أو عروس تتبختر في حللها
الموشاة •

والسماة العظيمة في هذا الفصل قد تقلصت في هيئة نساج ولم تكتسب
من هذا النساج سوى الايدي التي حاكت ملابس الأمير وحلية العروس •

ويقين أننا لا نريد بهذا التقويم مطالبة الشاعر بألا يشبه الأصل بالفرع
ويستمد من اللابس والنساج وما ينسج صورته الفنية على مذهب طائفة من
البلاغيين القدامى ، وانما نريد أن تؤكد ما نوهنا به من أن الحضارة المادية
الضيقة قد حجرت خيال ابن المعتز وضربت عليه قبة ذهبية تضيق عن
أستيعاب جمال الطبيعة •

(٤٢) المصدر السابق ج ٢ / ٤٩٢ •

وآية ذلك أن أي ذوق لا يستسيغ الربيع مثاقلاً في لبس ثوب الوشي،
اذ أين مدح الربيع وشبابه في شتى مظاهره من لابسٍ ، وأين زهوره الفراحة
وأعشابه الندية وجداوله الرقراقة وأطيّاره الصداحة وشمسه الدافئة ونسائمه
المرحة متجسداً في الروض من ثوب وشيٍ تقتحمه العين لوناً واتساعاً ؟!
وأين ما تفعل السماء في الأرض أحياء بعد موتٍ ودفءٍ بعد قرٍ من نساج
تكديده تأنفاً من نسج ما لا يكتسب من ورائه قوت يومه ؟!

واين معاناة الروض على يد الشتاء من حال لابسٍ ثياب بياض ؟!
وهل ثياب البياض قادرة على أن تؤدي عن صقيع البرد ووحل الشتاء ؟! •
وبالمعيار ذاته أين حب الربيع للروض من كاس تكسو غيره ثوباً ؟ !
وما ثوب الجلاء هذا الذي أراد الشاعر أن يصور به محاسن الربيع ؟! •

مما لا ريب فيه أن أبنية الصورة الفنية على سنن العربية — لا تتحمل
وزر حكماً على الشاعر ، فهذه الأبنية اذا كانت تقتضي علاقة من التشابه
في الصورة المقابلة والصورة البديلة ، وكانت تلزم ذكر ملابس المشبه به
المحذوف مع المشبه في الصورة الفنية المجسمة والمشخصة ، فإن هذه العلاقة
لا ينبغي أن تكون حسية محدودة كما أن الملابس ليس شرطاً أن تستوي
أمراً ملموساً : فتشبيه الروض لما يجسد جماله الأخاذ ليس مفروضاً أن
يتضايق في صورة من يلبس ثياب وشيٍ ، وتشخيص السماء في الربيع لا يحتم
أن تنسب اليها أيدٍ ، وانما يستطيع الخيال المبدع أن يضرب في مدارج
التحليق ومعارج السمو ليستبين لوناً من العلاقة وضرباً من الملابس يقدران
على تصوير ما أراد الشاعر التعبير عنه •

وفي مثال آخر (٤٣) للشاعر من هذا المنحى في شعره نصادف الدجى
والثريا والهلال مصورة في تضايق وتلمل على هذا النحو : —

(٤٣) المصدر السابق ج ٢ / ٥٦٦ .

زارني والدجى أحمٌ الحواشي
والثريا في الغرب كالعنقودِ
وهلال السماء طوقٌ عروسٍ
بات يَجلى على غلائل سودِ

فدجى ليلة عاشها الشاعر فرحاً بزيارة الحبيب لم يتصور الا في هيئة
غلائل سود لها حواشٍ فاحمة ، والثريا التي أضاعت هذه الليلة بقناديل
اللقاء لم تجد لها حظاً من الجمال في خيال الشاعر سوى على يدي العنقود
من العنب ، والهلال الباسم المحيا لم يتمثل غير طوقِ عروسٍ •

وفي اعتقادنا أن الحضارة المادية التي ترعرع الشاعر بين أحضانها هي
التي تملي عليه صوره الفنية ، فالشاعر عندما رأى الثريا في ليلته تلك
أسعفته بيئته المترفة بشكل العنقود فبنى صورة مقابلة مقيدة بالأداة (الكاف)
بين الثريا والعنقود •

وحيثما لمح الهلال أفتتح صندوق مدخراته ، فأستمد منه طوق العروس
وبنى منه صورة مقابلة مطلقة تجمع الهلال في شكله المقوس •

أما ما للثريا من سحر وما للهلال من جمال ، فإن العنقود الذي تناوله
الشاعر في طبقٍ ، وطوق العروس الذي شاهده على إحدى جواريه —
قد أخذنا على يديه ، فلم يحس بشيء من هذا الجمال وذلك السحر •

لقد أتقن ابن المعتز صناعة الصور الفنية من تلك المواد الحضارية ،
فقدم لنا من اللوحات ما يملك الأعجاب تصنعاً وتصنيعاً ، وما يجري لدينا
على وفق قواعد البيان العربي من غير اغراب لا يستسيغه وعي فني ومن غير
تعمية لا يدركها الفهم السليم ، من هذه اللوحات تصويره للرجس بصورٍ
بديلةٍ وصورٍ مقابلة بقوله (٤٤) : —

(٤٤) المصدر السابق ج ٢ / ٥٨٨ •

عيون" اذا عاينتها فكأنما

مدامعها من فوق أجفانها دُرّ

فها هنا كلمة العيون صورة" بديلة مقارنة مؤكدة للرجس على سبيل الاستعارة التصريحية ، وذكر الأجفان ترشيح لهذه الاستعارة وتقوية لتلك الصورة البديلة ، والمدامع التي تومىء الى الندى فوق الرجس صورة بديلة مقارنة ايضاً : تصورت في صورة الدر المقابلة المطلقة على سنة التشبيه المؤكد :-

وقديماً شبه الشعراء العرب الدموع بالدرّ وشبهوا العيون بالرجس ، بيد ان ابن المعتز قد ذهب أبعد ممن سبقه وركب التشبيهات وصنع منها هذه اللوحة التي نرى فيها الرجس عيوناً باكية ، ونرى الندى دموعاً من الدر • ويقين أن هذه اللوحة لا تبرر بمهارة تصنيعها الأحساس بالحزن بين يدي الرجس الغض في روضته ، اذ لماذا هذا البكاء؟! ولماذا هذه الدموع؟! وعلام نستقبل بسماتٍ وأنغام فرحٍ؟! •

يبدو أن الشاعر يخلط المواد خطأً صناعياً وينتج لنا ما يهر على وفق معايير الحضارة المادية التي تعنى بالأشكال قبل الأحاسيس وتهتم بالصور قبل الجواهر •

وأياً كان فان شاعرنا يعمق تلاحم صور لوحته في أنسجام وتلاؤم ويمضي في تفصيل هيئة الرجس عيوناً بقوله :

محاجرها بيض" وأحداقها صفر"

وأجسامها خضر وأنفاسها عطر*

فهو ها هنا يتخيل الرجس امرأة في الدائرة ذاتها : فهي لما كانت عيوناً وللمرأة عيون ، فيمكن أن تكون امرأة • وعلى أساس هذا الامكان يأخذ من المرأة ما ينسج عليه الصور للرجس ، فاذا أوراق الرجس محاجر

بيض ، واذا وسطها أحداق صفر ، واذا سوقها أجسام خضر ، واذا رائحتها
أنفاس عطر •

وهذه الصور في جملتها مقننة بناءً ومنسقةً ترتيباً ، وإن كانت صناعيةً
في إخراجها ونسجها •

ومما ينبغي تأكيده للتنبيه على ما آلت إليه الصور الفنية بين احضان
الحضارة المادية : أن الشاعر ابن المعتز — على الرغم من تفننه ومهارته
واتقان الصناعة اللغوية والبلاغية — قد جنى على الخيال العربي المتواصل
في إبداعه عصراً بعد عصر وبيئةً اثر بيئةً ، فأدخله مداخل من الضيق الحسي
وأغرقه في لجج من الترف المادي :—

فالبدر في تمامه متلألئٌ على الأفق يستنزله الشاعر من عليائه سماءً
زرقاء ليجعله مشبهاً بدرهم ألقته يد البطر على دياجية زرقاء بقوله (٤٥) :—
والبدر في أفق السماء كدرهم

ملقى على دياجية زرقاء

والنجم الذي يومض متحدياً دياجير الليل في كبرياء وشموخ يتخيله
الشاعر عيناً خائفة تخشى عيون الرقباء ، فتختلس النظرة في جبنٍ وتردد
بقوله (٤٦) :—

والنجم في الليل البهيم تخاله

عيناً تُخالس غفلة الرقباء

والصبح الجميل الذي هو بشارة ميلاد يوم جديد لم ير الشاعر منه
غير يياضه : فوازن بينه وبين الشيب الذي هو نذير بالموت وشؤم يصيح
بالرحيل في ربيع الشباب ، وقدم لنا صورة مقابلة مركبة بقوله :—

(٤٥) المصدر السابق ج ٢ / ١٩ .

(٤٦) المصدر السابق ج ٢ / ٤٩٥ .

والصبحُ من تحت الظلام كأنه

شيبُ" بدا في لمسةٍ سوداءٍ

ومهما يكن فمن اليقين عندنا أن الحضارة العربية بشتى منعطافتها لدى
بشار بن برد وأبي تمام وابن المعتز لم تشكل مقبرة للصورة الفنية العربية ،
ولم تنقلب عليها محبساً ، وإنما أمتدت بين يدي العبقريّة العربية لغةً وبياناً ،
فأستمد منها كل شاعر على قدر حظه من الابداع وعلى وفق تملكه لزام
التجديد ، فكان تراسل الحواس أداة بشار بن برد في خلق الصور الفنية ،
وكانت فنون البديع مزرعة أبي تمام لخلق الانماط التعبيرية المتطورة ،
وكان الترف المادي في حياة ابن المعتز محكاً للأبتكار الفني ثارة والتعثر
الحسي ثارة أخرى •

وعليه فان المسألة في الأمر كله هي مدى قابلية الشاعر ومقدار تواصله
مع تراث أمته ، أما هذا التراث فقد بقى الهادي الى سبيل التفنن في التعبير
عن شؤون الحياة بشتى جوانبها الفكرية والعقدية والحضارية ، ودليل ذلك
أننا نجد لهذا التراث شعراء الذين أسعفتهم قابلياتهم وتواصلهم معه ،
فأبدعوا في بناء الصورة الفنية أيما أبداع ، وكانوا على مستوى مسؤولياتهم
الفكرية التزاماً والفنية أبتكاراً •

واذن فكيف كان أمر هؤلاء الشعراء وسواهم بعد انقضاء الفترة المظلمة
من عمر الشعر العربي وبزوغ عهد النهضة في أيامنا هذه ؟ أو بقوا على تواصل
مع ذلك التراث في تجديد أقتضته روح العصر الحديث وأملأه تلون الحياة
المعاصرة أم انقطعت بهم السبل فأمسوا على أعتاب التقليد لتقديم المتعثر من
الشعر العربي أو المحاكاة للمدارس الشعرية الأوربية ؟ •

الفصل الثاني

مظاهر الخلل في الصورة الفنية لدى شعراء معاصرين

تبين الأمثلة التطبيقية التي مرت بنا : أن الصورة الفنية في الشعر العربي قد احتفظت بمقوماتها البنائية مؤدية عن تجارب فكرية وموضوعاتٍ ذاتية ومظاهر حضارية مادية ، ولم تنهش مقوماتها ، ولم تهتز أسسها ، ولم تختل وشائجها .

تترسخ هذه الحقيقة كلما رحلنا مع الشعر العربي في بيئاته المختلفة في المغرب والاندلس ومشرق الأمبراطورية العربية الإسلامية .

الصورة الفنية بين مدارس شعرية معاصرة : -

ويقين ان الجمود الذي أصاب الصورة الفنية في الشعر العربي ابان عصور الانحطاط والتأخر لا يغير من تلك الحقيقة ، ذلك لأن ظاهرة الجمود تعني في مفهوم متابعة مقومات الصورة الفنية : أن هذه المقومات قد أستقرت وثبتت وتمنعت عن التطور وأبت التغيير .

وهذه الحالة في أسوأ دواعيها وتتايجها قد شكلت قوة تأججت في نفوس طائفة من الشعراء العرب المعاصرين ، فحملتهم على الانتباه فالتامل ثم الثورة على ذلك الجمود والاتقالات من قبضته روحاً وفكراً ولغة وصوراً فنية .

يلحظ تاريخ النقد الأدبي العربي ان هؤلاء الشعراء العرب المعاصرين قد تتابعت قوافلهم فرادى وجماعات منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا تزال هذه القوافل تترى وبين يديهم الصورة الفنية يتأرجح بناؤها بين

التقليد والأصالة وبين الجمود والثبات ، وبين التحرر والانقلاب ، وبين الكمال والاختلال •

فهذا التاريخ يشير الى الشاعر المصري محمود سامي البارودي متحرراً من تقليد شعراء الحقبة المظلمة ووارداً على مناهل شعراء عصر ما قبل ظهور الاسلام والعصور المزدهرة الأخرى يستمد منها الروح الشعرية ويبعث أساليب البيان الأصيلة ، فكان بذلك رأساً لمدرسة شعرية تسمى مدرسة الاحياء التي أنضوى تحت لوائها شعراء كبار من أمثال خليل مطران وحافظ ابراهيم واحمد شوقي وسواهم •

الملاحظ أن الصورة الفنية لدى شعراء هذه المدرسة والذين تقلوهم قد ظلت راسخة في بنائها على مقومات الاحتفاظ بالمعنى اللغوي للكلمة ومسايرة المدلول المنبثق عن هذا المعنى والملازم اياه والملائمة بين العلاقات التي تنهض بين هذا المدلول وذلك المعنى في هذا الاسلوب أو ذاك من أساليب البيان العربي مع تأكيد توفر القرينة الدالة على المراد من الصورة الفنية • ان تلمس الأمثلة التطبيقية لابرار خصائص الصورة الفنية هذه لا يقدم لنا جديداً متميزاً عن خصائص الصورة الفنية التي حللنا صورها في الفصول التي مرت بنا ، والعلة في ذلك واضحة بينة : أليس شعراء هذه المدرسة يبعثون القديم الأصيل من الشعر العربي ويحيون تعابيرهم ؟! •

اذن فهم يردون الينا بضاعة نسيها الناس في أيامهم وقبل أيامهم ، وخلت منها أندية الأدب ومجالس الدرس البلاغي والنقدي ، فذكروا هؤلاء الناس بتلك البضاعة وملأوا بها هذه المجالس وتلك الأندية ، فغرسوا من حيث يدرون أو لا يدرون بذرة ميلاد مدرسة شعرية جديدة هي مدرسة الديوان نسبة الى كتاب الديوان الذي أصدره العقاد والمازني في عام ١٩٢١ (٤٧) • المعروف أن مؤسسي مدرسة الديوان وأتباعها من الشعراء تجمعهم

(٤٧) انظر كتاب النقد الادبي الحديث في مصر نشأته واتجاهه ص ٣٩ •

الثقافة النقدية الانكليزية المعاصرة وتقود مخيلاتهم مبادئ الشعراء الرومانتيكين الانكليز ونظراتهم في فهم الشعر وتقويم عناصره العاطفية والخيالية والفكرية وتحليل صورهِ الفنية .

والمعروف ايضاً أن الشاعر عبدالرحمن شكري قد سبق العقاد والمازني في الدعوة الى هذه المبادئ والتبشير بها والخوض في الصراع الفني للدفاع عنها .

ومما يتعلق بموقف هذا الشاعر من الصورة الفنية حديثه عن التشبيه ووظيفته الفنية سنة ١٩١٦م قائلاً : (ومثل الشاعر الذي يرمي التشبيهات على صحيفته من غير حساب ، مثل الرسام الذي تغرّهُ مظاهر الألوان فيملأ بها رسمه من غير حساب ، وليس الخيال مقصوراً على التشبيه ، فانه يشمل روح القصيدة وموضوعها وخواطرها ، ولا يراد التشبيه لذاته ، وانما يطلب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الانسان) (٤٨) .

وفي ملاحظتنا أن هذا التقويم لفن التشبيه وتأكيد علاقته بروح القصيدة وادائه عن نفس الشاعر وعقله - لا يشكل مبدأً مبتدعاً في الدراسات النقدية والبلاغية العربية الموروثة .

فالباحث المتتبع يلتقي في هذه الدراسات أبا سليمان المنطقي صاحب أبي حيان التوحيدي وهو يدرس عناصر النص الأدبي ومقوماته ميلاداً وأدوات بقوله : (المعاني المعقولة بسيطة في بجوحه النفس لا يحوم عليها شيء قبل الفكر ، فاذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك الى العبارة ، والعبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر وبين وزن سياقه الحديث . وكل هذا راجع الى نسبة صحيحة أو فاسدة وصورة حسنة أو قبيحة وتأليف مقبول أو ممجوج وذوق حلو أو مر) (٤٩) .

(٤٨) المصدر السابق ص ٤٢ .

(٤٩) الامتاع والمؤانسة ج / ١٣٨ .

فها هنا تستوي النفس البشرية ميداناً رحباً فسيحاً تستقر فيها المعاني وتلوذ بأفنائها الخواطر •

اذن فنفس الأديب هي منبت مضامينه التي يغوص عليها الفكر بالذهن والفهم ، فيمخضها ويستنبطها ويلقيها الى العبارة •
واذن فالفكر والذهن والفهم هي أدوات خلق الأدب وتوليد فنونه التي تتجسد في العبارة التي تتشكل منها بنسب تتفاوت في درجاتها ومقاديرها ، فتكتسب كل درجة ومقدار حكماً نقدياً يقوم على الصورة ويستند الى التأليف ويأثر بالذوق •

واذن فالعبارة الأدبية هي معرض الخلق الأدبي وصلته الممتدة بين نفس صاحبه وعقله وفكره وذهنه وفهمه ، والمتلقي الذي ينهض ناقدًا يقبل ويرفض ويرضى ويسخط ثم يقوم ويقرر •

وعليه فان ما ذهب اليه عبدالرحمن شكري بشأن التشبيه يقتصر على جزء من العبارة الأدبية ، وما يرمى اليه من النفس والعقل في صناعة التشبيه لا يتسع لما تنوع به مذهب أبي سليمان المنطقي في استقراء عناصر النص منذ تكونها مستقراً ومخاضها وسائل وصياغتها عبارات •

ومع هذا فان العقاد الذي يأبى اعتزازه بنفسه التلميذ في مدرسة الديوان لعبدالرحمن شكري والتأثر به — يربط بين نزعة شعراء هذه المدرسة والغربيين عامة المان واسباب وطيان ، والروماتيين الانكليز خاصة ، فيقول في تقويم جهود شعراء الديوان على مساحة تجديد عناصر الشعر العربي وبيان مدى صلاتهم بتراث أمتهم : (لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم — فهم يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي ، وهذا مزاج أول ما ظهر من ثمراته أن نزع الأقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية)^(٥٠) يشير العقاد ها هنا الى ثلاث مسائل فكرية وأدبية : —

(٥٠) ديوان المازني المقدمة ص ١٤ .

اولاها : أن هؤلاء الفتيّة من شعراء الديوان قد أنقطعوا طفرة
عن جيل الشعراء العرب قبلهم وسبقوا جيلهم المعاصر لهم أجيالاً • وهذا
الكلام اذا لم نجرده عن الأفعال الذي عرف به مديحه العقاد - يعني أن
الوشائج الفنية لا تشد شعر هؤلاء الفتيّة الى الشعر العربي ولا تقيم
لقصائدها علاقة شكلية ومضمونية مع قصائد شعراء مدرسة الاحياء الذين
يمثلون الجيل السابق •

وبدهي أن هذا الكلام لا تستقيم أحكامه النقدية في واقع الحال
ولا تنفذ آراؤه الفنية الى قبول متبعي حركة احياء الشعر العربي وتجديده
في عصرنا •

وثانيها : ادارة مصطلح الشرقي واقامته وصفاً للشعور الذي يشعر
به أولئك الفتيّة من الشعراء •

والسؤال لا بدّ من أن يستفسر عن مقصد العقاد من هذا المصطلح أهو
بديل عن مصطلح العربي أم ورد عفواً واعتباطاً ليدل عليه في ترادف ؟!
ان الاجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تنسى نزعة فشت بين بعض
الباحثين المصريين في أوائل القرن العشرين والقتهم في سعي حثيث يلتمس
الجدور غير العربية في المنطقة ليقيمها أسساً لحضارة مخصوصة ، والا فلماذا
لا يشعر هؤلاء الفتيّة بشعور عربي ولغتهم عربية واتتماؤهم عربي وأهدافهم
عربية ؟ ! •

هذه أسئلة تثيرها المسألة الثالثة فيما قرره العقاد من أن هؤلاء
الفتيّة من شعراء الديوان (يمثّلون العالم كما يتمثله الغربي) •

فمصطلح التمثل هؤلاء على اطلاقه يدل على التدبر والتأمل والتفكر
ثم الاداء ، وعليه فهؤلاء الشعراء في رأي العقاد اذا كانت مشاعرهم شرقية
أو عربية فان عقليتهم وتفكيرهم ونظرتهم وتعبيرهم ثمار غربية هاجرت اليهم
وأقتحمت عالمهم ، فزاوجت بينها وبين ما وجدته في ملتقاها وهذه المزاجية

تعني في المحصلة : أن شعراء الديوان ركبوا بين أصالتهم وأقتباسهم ، فأنتجوا لنا شعراً هجيناً وخليطاً •

يوميء تحليل مقولة العقاد على هذا النحو الى أننا نرى مدرسة الديوان نافذة أطل منها شعراء العربية على الشعر الأوربي اطلالة نظرية هدمت ما يحمي الصورة الفنية في الشعر العربي من تقليد الأساليب الشعرية الأوربية ، وأغرت الشعراء على أن يحوموا حول هذه الأساليب في هذه الحقبة الزمنية ويتطلعوا اليها في كثير من التهيّب والتردد •

ومما يجعل رأينا هذا على صلة وثيقة من الصحة والصواب أن العقاد نفسه استقرى مظاهر الجدة في باكورة شعر مدرسة الديوان لدى عبدالرحمن شكري والمازني قائلًا : (رأى القراء بالأمس في ديوان شكري مثلاً من القوافي المرسلة والمزدوجة والمتقابلة ، وهم يقرأون اليوم في ديوان المازني مثلاً من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ، ولا نقول أن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل الأوزان والقوافي وتنقيحها ، ولكننا نعهده بمثابة تهىء المكان لأستقبال المذهب الجديد اذ ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء الا هذا الحائل ، فاذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد ، وأنفرج مجال القول ، بزعت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل ولا تطول فقرة الأذان من هذه القوافي لا سيما في الشعر الذي يناجي الروح والخيال ، اكثر مما يخاطب الحس والآذان) (٥١) •

فهذا الاستقراء يدور على محورين : -

اولهما : متحقق ، وثانيهما : أمل لما يتحقق •

فشاعرا الديوان الطليعيان شكري والمازني لم يحققا في مضمار التجديد

(٥١) ديوان المازني ص ١٤ •

شيئاً رئيساً غير التنوع في قوافي القصيدة العربية ، وهذا التحقيق لا يتجاوز بأبعاده الموسيقية والتحريرية ما أنجزه شعراء الموشحات العرب في الاندلس وفي غير الاندلس بقرون ، وما أتى به شعراء (القومي) (وكان ما كان) ببغداد قبل شعراء الموشحات بزمان • وعليه فإن السبيل الى التحرر من قيد القوافي الموحدة بمساحاتها الصوتية ورويتها لم يكن مسدوداً أمام شعراء العربية في أي مكان وزمان • واذن فأني جديد جاء به شعراء الديوان في هذا المجال وأي سدٍ هدموه في هذا السبيل !؟ •

أما ما حلم به العقاد من فنون الشعر وآمل أن تولد في هذا المكان من رواية ووصفٍ ومسرح فلا يمثل الا أشكالاً لا نعدم لها جذوراً وسيقاتاً وأوراقاً بله ثماراً في ديوان العرب عبر عمره المديد •

واياً كان هذا الأمر فالمحقق الثابت انّ بناء الصورة الفنية لم يتعرض لأهتزاز وتخلخل على أيدي شعراء الديوان ، وان كان قد نالها الكثير من الميل الى التقرير والاسلوب الخطابي المباشر الذي يستمد مواده من الحياة اليومية وهموم الناس من الطبقات الفقيرة والوسطى المثقفة •

يلفت تاريخ النقد العربي المعاصر في هذا الميدان النظر الى جماعة ابولو^(٥٢) التي أنشأها الدكتور أحمد زكي أبو شادي في أيلول عام ١٩٣٢ ، وأنضم اليها خليل مطران وابراهيم ناجي وكامل كيلاني ومحمود عماد وأحمد الشايب وعلي محمود طه وحسن كامل الصيرفي وصالح جودت وغيرهم من الشعراء والنقاد المصريين الذين وجدوا هوى في الثقافة العالمية عامة وفي الأدب الانكليزي والفرنسي خاصة •

والبحث اذ يريد أن يجسد مدى تجديد هذه الجماعة في الصورة الشعرية العربية الموروثة لا بدّ من أن يبين ترؤس أحمد شوقي اياها في

(٥٢) المصدر السابق ص ٤٩ .

السنة الأولى من نشأتها وصدر مجلتها الشعرية ، مما يدل ذلك على أن جماعة أبولو لم تكن على خصام جوهري مع الشعر العربي الموروث مضامين وأشكالاً •

حقاً أن أبا شادي قد تولى زمام قيادة هذه الجماعة بعد وفاة شوقي وحافظ إلا أن أتباعه ممن ذكرناهم لم يكونوا على مستويات متجانسة من النظر الى مسألة التقليد والتجديد في الشعر ، إذ بينهم الشاعر الشاب المتحمس لروح العصر والاندفاع في حب التعبير الى جانب الكول المتمرس بالأساليب الشعرية القديمة والولاء لسنن العربية في التعبير •

وعليه فقد مضى أثر أبي شادي في جماعته شطحا من غير تعمق وعابراً دون درجة التغيير الجذري •

ومما يوضح مذهبنا هذا هو أن مدرسة أبولو في شخص رئيسها أبي شادي تبعت اتجاه مدرسة الديوان في الاستقاء من المصدر الانكليزي والتعلق بآثار الشعراء الانكليز الرومانتيكيين ، ومعلوم أن هؤلاء الشعراء وذلك المصدر كانوا على حظ كبير من المهل وتجنب الاندفاع في خرق تقاليد الشعر الكلاسيكي والاثلاث من روحه المحافظة •

وهكذا نجد الأمثلة التطبيقية في دواوين شعراء جماعة أبولو لم تحمل إلينا نذيراً يحذر من هدم بناء الصورة الشعرية العربية وتهشيم معالمها وبذر جرثومة الخلل في رحمها •

وفي ضوء هذه الحقيقة يستطيع البحث أن يشير الى حيل شعراء العشرينات والثلاثينات وأوائل الأربعينات في أقطار الوطن العربي كافة ، ويسميهم فرداً فرداً ، ويشخص نزعاتهم الشعرية على أنها لم تخرج عن أنماط الصورة الشعرية الموروثة في موضوعاتها الاجتماعية والفكرية والسياسية وما إليها مما أملتته روح العصر العلمية والفلسفية في أواخر القرن التاسع عشر

وأوائل القرن العشرين •

ويقين أن هذا الحكم لا يستثني شعراء المهجر كل الأستثناء وإنما يدين لهم بالحرص على الأسلوب العربي الموروث في التعبير الشعري على الرغم مما عرفوا به من التجديد في أغراض الشعر وأنماطه التعبيرية التي أقتضتها ظروف المهجر في الأمريكتين وحته ضعف اتصالهم المباشر بالتراث العربي القديم •

تلتزم هذه العجالة البحث بالوصول الى مأربه ومقصده بتأكيد أن حركة الشعر الحر التي أبتدعها في العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي - لم تتنكب سبل المحافظة على لحنة الصورة الشعرية لغة وبناءً ، وإنما أستقبلتها بين تيارات ثورتها التي اشتدت هنا وهناك في شيء غير يسير من مراعاة قواعدما البنائية في تحقيق المجانسة والملاءمة بين مدلولات هذه الصور وإيحاءاتها ، وبين معاني مفرداتها المعجمية ومفاهيمها المقررة لدى المتلقين من أبناء لغة الضاد ، فبقوا بذلك على نهجهم العام من الوعي الفني في التعبير وتجنب مسارب اللاوعي ومنزقات الغيبوية المفتعلة وشطحات الوحي والالهام المصطنع •

مما لا ريب فيه ان حركة الشعر الحر لم تبق غالباً على هذه الحال منذ أوائل الستينات ، وإنما جنت على نفسها بغموض رؤاها النقدية والافتقار الى الهدف الفني ، فتحت لأتجاهاتها الأبواب كلها ، ورفعت عن نفسها الحماية اللغوية العربية ، فتشتت تياراتها في أكثر من اتجاه أجنبي كان معظمها دخيلاً لا يست الى اصالة الموروث ولا يجد في واقع الحال منبأً حقيقياً • تتجلى هذه الحقيقة في صور زمر وجماعات من الشعراء توزعت أقطارهم في الوطن العربي شرقاً وغرباً ، وأمتدت تواريخ صدور دواوينهم ومجاميعهم الشعرية بين أواخر الستينات وأوائل الثمانينات من هذا القرن •

ومعلوم أن هذه الصور كثيرة كما ومتراصة حجماً ، مما يرى البحث نفسه ملزماً أن يختار ويتنخب ، ومنهجه في هذا هو أستقبال النص كما هو

وتناوله ظاهراً من غير تفلسف نظري يتأول ومن غير تبرير غيبي يبرر *
أما منطلقه في التحليل فهو الاستنشاء بما قدمنا من أنماط أبشية الصور
الفنية العربية الشعرية والاعتراف للتطور سلطناً له الحق في أن يغير ويبدل
الموروث بتأثير عوامل حضارية وثقافية وسياسية وشخصية * وإذا كان لنا
من قيد على هذا التغيير والتبديل فهو لا يتعدى أحساس المتلقي العربي
المعاصر ووعيه الذي ينتمي الى اللغة العربية فهماً ويصدر عن الذوق الموروث
والعصري والذاتي أستحساناً وأستهجاناً قولاً ورفضاً ، اذ من حق هذا
المتلقي عندما يقرأ قصيدة أن يتساءل عما وعى منها مقصداً ومراماً ، ويلتمس
صداها في نفسه وعقله اثرأ *

واذن فما أمثلتنا التي نحللها في هذا المدار لتجسيد ما نذهب اليه ؟
وما مظاهر الخلل في بناء صورها الفنية ؟

ادونيس والصورة الفنية من المفروض اني اقلامتقول : -

ان هذه الأمثلة في أقربها اليها عنوانات وأدنانا منها تلميحات - تتناثر
علينا من دواوين أدونيس الذي قيل الكثير فيه شاعراً فيلسوفاً وناقداً مشرعاً
وموجهاً منظرأ *

وأحد هذه الأمثلة يحمل اليها عنوان الاشارة^(٥٣) ، والاشارة لغة هي
الايحاء بالحاجب وما اليه خفية ، وقد أندفعت في الاستعمالات العربية على
سنن المجاز والتوسع ، فدلّت على العبارة الموحية التي يفهمها اللبيب ويدرك
مدلولها العاقل القطن ، كما تسلت الى البلاغة العربية وأصبحت مصطلحاً
في موضوع الكناية يدل على المكنى الذي لم يستتر المكنى به مع تعدد
الوسائط التي توصل اليه وتقف بالمتلقي على المراد منه *
والسؤال بين يدي قصيدة الاشارة هذه يستقصر عن المدلول الذي
أراد ادونيس منها ؟ *

(٥٣) كتاب التحولات والهجرة الى اقاليم النهار والليل ص ١٦ .

أهو يريد بها شعره لمحة دالة وفناً موحياً أم يرمي بها إلى غير ذلك ؟
يتحدث أدونيس بضمير المتكلم مسنداً إلى أفعالٍ مخصوصةٍ
ويقول :-

مزجتُ بين النار والثلوج °

لن تفهمَ النيرانُ غاباتي ولا الثلوج °

في هذا المقطع كلمة (النار) و (الثلوج) لا يمكن أن تدلّا على المعاني
المعجبية والمقصودة في كلام الناس أدباء كانوا أم غير أدباء ، وذلك بالقرائن
كلها ، إذ أن النار والثلوج إذا مزجتا تغيرت طبيعة كل منهما فتتطفئ النار
ويصير الثلج ماءً انهما ضدان ، والضدان لا يأتلفان ، وهما في الشدية ليس
مما يظهر أحدهما حسن الآخر °

وفي هذا المسار لا يستطيع المتلقي الاحساس بأي مدلول لثلوج ادونيس
هذه وناره تلك ، وآية ذلك انها لم تفهم غاباته ولم تفهمها غاباته °
واذن فما غاباته هذه ؟ أهى قصائده فتكون النيران والثلوج تمنيان
فريقين متباينين من المتلقين الذين لا يقدرّون شعر الرجل وثمار قريحته أم
غاباته هذه شيء آخر ؟!

ربما تكون هذه الاسئلة منطقية اكثر مما ينبغي بعبارة الدراسات
النقدية المعاصرة ، مما نرانا نلجأ الى الصورة يرسمها ذلك المقطع للناظرين
والحالمين والمستلهمين ، فاذا أشياء متضادة يفني بعضها بعضاً (نيران
وثلوج) ، واذا شيء تمنيه النيران والثلوج (الغابات) °

وفي ضبابية هذه الصور تتلقى خللاً شعورياً وعقلياً يحتمه تنافر معاني
الالفاظ الحقيقية والمجازية والمعقولة وغير المعقولة °

ويتشكّل هذا الخلل في اصرار الشاعر على محو شخصيته وتزييف هويته
في قوله :-

وسوف أبقى غامضاً أليفاً
أسكنُ في الأزهار والحجارة
أغيبُ
أستقصي
أرى
أموج
كالضوء بين السحر والاشارة* .

فهو في هذه التهيؤة المختلة سوف يبقى غامضاً وأليفاً ، والانسان الغامض ، بله الشاعر الغامض لا يسكن أن يكون أليفاً في غرضه ، اذ ماذا يجعله كذلك ؟ أهو مسكنه بين الضدين (الأزهار والحجارة) ؟ أهو غيابه وأستقصاؤه ورؤيته وتوجهه كالضوء بين السحر والاشارة ؟ اسئلة تكشف عن اختلال الصورة قبل اختلال اللغة الفاظاً وتراكيب ، فبالمقاييس كلها وبغير المقاييس لا يمكن توهم مسكن تشيده الأزهار والحجارة معاً ، كما لا يمكن توهم ضوء في أجواء السحر والاشارة ، اذ حيثما يكون الضوء تنهتك الأستار وتزول الظلمات .

وعليه فنحن لا نستطيع أن نتل من قصيدة الاشارة أي نمط من الصور الفنية مهما كانت مقوماتها موروثة أو مبتكرة تقليدية وأصيلة ، وانما نسمع ألفاظاً اذا كنا نستطيع أن نستجمع معانيها ومدلولاتها متفرقات ، فاننا لا نستطيع أن نتبين منها فكرة مركبات في جبل تبني هذا النمط أو ذاك من أنماط الصورة الفنية في البيان العربي .

وفي مثال آخر للشاعر بعنوان (شجرة الأهداب)^(٥٤) يتوقع المتلقي أن يصادف صوراً فنية لها جذور في المعجم اللغوي معاني ، ولها تفرعات في الوعي الفني دلالات ، ذلك لأن عنوان شجرة الأهداب يدنو من الفهم ويجري على علاقة معقولة : فالأهداب يمكن تشبيهها بالشجرة ، واجراء الموازنة بين

(٥٤) المصدر السابق ص ٢٢ .

أغصانها وشعيرات الأهداب •

اذن فتصير شجرة الأهداب تشكل صورة فنية مقابلة مطلقاً يقوم بناؤها اللغوي على إضافة المشبه به الشجرة الى الأهداب مشبهاً به •
يستقيم هذا التحليل بشكل أو بآخر على عتبة عنوان القصيدة ، أما اذا تجاوزته الى أبياتها ومدد قلعه الى صورها تكثر بأسئلة لغوية وفنية منكراً •
فهذه الأبيات ربما توميء الى أن الشاعر يعبر عن حلم تخيله في ينقله أو رآه في منامه ، وآية ذلك أنها تروي قائلة :ـ

وحينما استسلمت في جزيرة الجفون
ضيفاً على الأصداف والجرار ،
رأيت أن الدهر قارورة
تجمع بين الماء والشرار
وتمنح الانسان أن يكون
أسطورة أو نار أسطورة

* * *

وكنت محمولا على الفصون
في غابة بيضاء مسحورة
نهارها المنذور للجفون
مدينتي ، والليل مقصوره

فلنظة حينما يشير الى وقت ما من الزمن ، وتعبير (استسلمت) وكلمة (الجفون) يخصصان هذا الوقت دالاً على النوم والكرى • وإضافة الجزيرة الى الجفون ترسم صورة فنية مقابلة على أساس التشبيه البليغ الذي أضيف فيه المشبه (الجزيرة) الى المشبه به (الجفون) أو هي صورة مشخصة جسدت (الجفون) بجرأ بحذف (البحر) وإضافة (الجزيرة) الى (الجفون) لازمة من لوازم البحر المحذوف •
وعليه فإن (الجفون) استعارة مكنية : شبهت بالبحر ، وحذف البحر

ونابت عنه الجزيرة لتومىء اليه وتدل عليه •

ومن هنا فالصورة (جزيرة الجفون) بناؤها سليم لغةً وبلاغةً ، بيد أن الشاعر يفرط في تجريد الجفون مشبهاً حقيقياً ، ويومىء في تكديس التعابير الملائمة للمستعار منه البحر : فهو ينزل في الجفون ضيفاً ، ويؤكد بذلك أن هذه الجفون جزيرة حقيقية ، وأنها تنفصم عن جسمه بعيداً ، فيسافر اليها وينزل فيها ضيفاً غريباً •

وبعد هذا يمضي في تجريده ويذكر أن نزوله في تلك الجزيرة كان على الأصداف والجرار •

وإذا كانت كلمة الأصداف مستقيمة في تعميق التجريد وإظهار الجزيرة حقيقية لملائمتها إياها فإن كلمة الجرار لا تنهض بالمهمة ذاتها في منطقية وفنية ، إذ ما علاقة الجرار بالجزيرة ؟!

حقاً أن ما يحيط بالجزيرة ماء ، وللجرار علاقة بالماء بيد أن ماء البحر مالح أجاج ، ولا يستودع في الجرار حقيقة وتوهماً • وعلى هذا الأساس فإن كلمة الجرار تمثل المظهر الأول من مظاهر أختلال صورة جزيرة الجرار •

وتتوالى مظاهر الأختلال فما رأى الشاعر من أن الدهر قاروة تجمع بين الماء والشرار ، فتشبيه الدهر بالقاروة صورة مقابلة ، على الرغم من غرابتها يستسيغها الذوق منسجمة مع صورة الجفون جزيرة ، ذلك لأنها تنبت في جو موحد الأرضية متواصل المشاعر مع النوم والحلم في جزيرة تحيط بها المياه وفيها الأصداف •

أما أن تكون القاروة مشبهاً به تجمع بين الماء والشرار حقيقة فإنها تنقلب علينا مستودعاً للمتناقضين الماء والشرار •

وقد يكون الشاعر أراد هذا التناقض وقصد اليه للدلالة على ما يجمع الدهر في برديه من الخير والشر والجمال والقبح والمفيد والضار ، وهذا ما له الحق فيه لسببين : —

اولهما : بلاغي يجوز التأليف بين المتضادين لوناً من ألوان البديع وهو
الطباق الايجابي •

وثانيهما : واقعي نصادفه على مسرح الدهر أحداثاً حقيقية •

زد على هذا أن كلمة القارورة تبقى قريبة من مفردات القصيدة التي بنى
بها الشاعر صورها الفنية في حلم يبيح حدوث الرؤى مهما كانت بعيدة عن
منطق الواقع وغير مألوفة الى مجريات الأحداث اليومية ، بيد أن اختلال
الصورة يتجسد في أن هذه القارورة تصور الانسان في منحها أسطورة أو نار
أسطورة • فاذا كانت الأسطورة معروفة لدى المتلقين لغةً واصطلاحاً فما
نار الأسطورة ؟ •

وقد يقال انه ضغث من أضغاث الاحلام يكون فيه الانسان أي شيء
من الأشياء ويحقق بذلك مبدأ التناسخ عقيدة يقتات عليها الفكر الانساني
ولا يزال في هذا المذهب أو ذاك •

ومهما يكن فان المتلقي يفوص أحساسه الفني وفكره الواعي في صورة
الدهر قارورة ، وتبدأ أنفاسه تتلاحق ليدرك مدلولات الصور الأخرى في
القصيدة :—

فالشاعر الحالم محمول على أغصان في غابة مسحورة ، وهذا اللون
من التصوير متلائم الاجزاء في مادتها اللغوية والاسطورية : فالرجل في
غابة ، والغابة أشجار ، وللأشجار أغصان ، وعليه فلا بأس أن يحمل الشاعر
على الأغصان انساناً حقيقياً أو طائراً أو أي كائن تتواصل سلالته لتنتهي فرداً
على مذهب داروين في أصل الأجناس مادامت الغابة مسحورة على الحقيقة
أو المجاز • أما أن تكون تلك الغابة البيضاء نهارها مدينة الشاعر وليلها
مقصورة ، فانه قد عادت الى واقع الحال مختلة التركيب والدلالة فما علاقة
المدينة بالغابة ؟ وما المقصورة في وسط الغابة ؟

قد غيرت هذه الصورة جو القصيدة وقطعت الخيط الشعوري الذي
أنتظم ما تلاحق في هذا الجو من صور منسجمة على الرغم من تفريطها في
اللاواقع واللامعقول ، وعليه فإن المتلقي مهما حلم مع الشاعر وأستسلم للكرى
وتجاوز حدود مكانه وزمانه ، فسيعود من قراءة القصيدة بخفي حنين تدور
في رأسه أسئلة كثيرة ، وقد يعود فارغ الرأس ، وفي الحالتين ينتهي الى أن
الشاعر قد أغراه^{٥٥} بعنوان قصيدته المعقول ولم يعطه غير حلم العجائز
والساحرات •

لقد أقتبسنا ذينك المثالين مما نشره الشاعر سنة ١٩٦٥ قصائد تجري
في جمهورها على ذلك النمط من المعقول واللامعقول من حيث دلالات صورها
الفنية وأبنيتها اللغوية ، وفي مجموعة أخرى بعنوان المسرح والمرايا^(٥٥) نظم
قصائدها أدونيس بين ٢٠ كانون الاول ١٩٦٥ و ٢٠ تشرين الاول ١٩٦٧ -
نفتقد أي لون من المعقولية في معظم تعابيرها تراكيباً : المفروض أن
يكون بين أسناد مفرداتها هذا الشكل أو ذاك من أشكال
المعاني المنطقية والدلالات الفنية والايماء النفسية والرموز الشعورية
والتاريخية ، ولكننا لا نظفر بشيء من هذا ، ولا نكاد نتوهم أننا
سنظفر به :-

فعاونين قصائد هذه المجموعة تتدافع بعبارات هي (جنازة امرأة ،
لون الماء ، الزمان المكسور ، مرايا واحلام حول الزمان المكسور ، الرأس
والنهر ، السماء الثامنة ، الممثل المستور ، مرايا للمثل المستور ، مرآة الطريق
وتاريخ الغصون ، وجه البحر) •

ان أي لون من التساؤل منطقياً كان أم غير منطقي له الحق في أن يسأل
بأستغراب : ما هذا الماء الذي له لون ؟ وكيف ينكسر الزمان ؟ ! وأنى يتحول
عدد طبقات السماء من سبع الى ثمان ؟ ! وكيف يكون الممثل ممثلاً وهو
مستور ؟ وما تاريخ الغصون ؟ ! •

(٥٥) المسرح والمرايا : أدونيس •

تبين هذه الاسئلة وسواها أن ثلاث سنوات من الزمن بين تاريخ نشر هذه المجموعة والمجموعة السابقة (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) قد وثبت بالشاعر بعيداً في مجاهل السريالية واللامعقول مدرستين شعريتين أوريبتين لا تمتان الى الأمة العربية في ماضي تراثها الشعري وحاضر واقعها الفني بأية صلة لغوية وفكرية وذوقية .

وتتجلى هذه الحقيقة في صور قصائد هذه المجموعة التي نجتزئ منها من غير اختيار يقصد الى تثبيت حكمنا ذاك عليها ، وهذه الصور من مسرحية (جنازة امرأة)^(٥٦) تغمغم قائلة على لسان أحد شخوص المسرحية وهو رجل أسود : —

ماتَ وما حوله

ضفيرة عالقته

بالأرض ، محلولة

والأرض رمائه

...

(تنهض امرأة سمراء • تنهض معها امرأتان — سوداء وصفراء)

المرأة السمراء : أنتظر

والليل تحت جسدي ينكسر ،

والنخل في جدائي

والمطر

عينان تقرأن لي

أوائل الفصول ...

وتمضي هذه الصور ثم تصمت بعد مشاهد أسطورية من طقوس غريبة تجري تحت قبة قاد الرجل الأسود

(٥٦) المصدر السابق ص ٧ .

المرأة السمراء والمرأة السوداء والمرأة الصفراء •
وتحت اللقبة ترشقنا المرأة السمراء بهذه الصور : —
كوكبٌ يرتمي عليّ ،
أنا الزهرةُ مختومةٌ ،
أنا النارُ ، والموتُ عشيقُ
كشهوتي مسنونُ
وتفتحتُ ، يطلعُ الموتُ في نهدي —
وجهي سحابةٌ
ومرايايَ بروقٌ ورّديةٌ وغصونٌ •

وبدهي أن البحث لا يقدم بشأن هذه الصور ماتحته طائل وما يمورُ
بجدوى إذا حللها بمعيارية الدراسات البلاغية والنقدية العربية الموروثة
والمعاصرة ، لأنها لا تخضع لأي معيار ، وتشذ عن كل مقياس ، فهي لذلك
بضاعة شاعر مسرحي من أمثال الذين كتبوا في فرنسا لعبة الكراسي وما إليها
من مسرحيات ليس لها إلا أسم المسرحية فناً أدبياً ، وخلا هذا الأسم فإن
المتلقي يجور على القيم الأدبية كلها إذا ما حاول أن يلتمس فيها فكرة أو معنى
أو دلالة •

وتترسخ هذه الحقيقة في صور نستقطعها من قصيدة لون الماء (٥٧)
متممة بقولها : —

كلماتٌ لها أرْجُلٌ وبيوتٌ
كلماتٌ تموتُ
وهي حُبلى ،
... سكناً

وطناً راودته ، سرْدُنا

(٥٧) المصدر السابق ص ٢١ •

في تقاطيعه
ارتسمنا
حول آفاقه غُصونا
وارتسمنا رؤى وعيونا ...
كلمات " رمت قشرها ، رافقتني
في طقوس المدينة"
ودخلنا مقاماتها احترقنا
حُلماً -
هاهنا دفناً
جُثَّة العالم أقتسمنا
ارثه واستعدنا
لهب الفطرة الدفينه :

فالماء الذي له لون عنواناً لقصيدة هذه الصور ينسأه الشاعر من غير
سبب ، ويكسب ألفاظاً معجمية لا تقدم معنى ، اذ أي معنى لكلمات تمشي على
أرجل ولها بيوت ؟ هذا سؤال ليس له أي جواب شأنه في ذلك شأن السؤال
عن الأوصاف التي يخلعها على هذه الكلمات ميتة وجبلى ونازعة قشرتها
وسكنا ووطناً ... وكذلك السؤال عن الشاعر وهو يرافق هذه الكلمات في
طقوس المدينة والمقامات واحتراقه معها .

قد يكون أدونيس في صورته هذه تلميذاً خائباً للناقد الفرنسي ملارميه
الذي يرى (أن الشعر يصنع من كلمات لا من أفكار)^(٨٥) ، بيد أنه في الوقت
نفسه لا يقدم لنا سوى ألفاظٍ عربية لها معانيها في المعجم العربي ، وليس لها
دلالة وهي مركبة في جمل تنتظم أحياناً بروي موحد ولا تنتظم في أي حينٍ
على أساس الخلو من الاختلال اللغوي والفكري .

(٥٨) افاق الشعر المعاصر ص ٤٩٢ وينظر ثورة الشعر الحديث ص ١٧٨ .

فؤاد رفقة وهدم الصور الفنية حدثاً ولغة : —

وفي أواسط الستينيات تتلقى قصيدةً من سبع عشرة أغنية للشاعر فؤاد رفقة بعنوان (حنين العتبة)^(٩٥) ، فلنمس فيها أصراراً واعياً أو غير واعٍ على هدم بناء الصورة الفنية العربية لغةً والاتفلات من قواعد دلالاتها في الحدث زماناً ومكاناً وتجاهل أبعاد حكاية الحدث شخصاً •

والملاحظ قبل كل شيء أن فؤاد رفقة يدون على الورقة الأولى من ديوانه هذا مقولتين : —
اولاهما : لهولدرن بشأن الغربية ••
وثانيتهما : لهيدغر حول جوهر الشعر •

فيوحي الى القارئ أنه يحتطب في غابة الشعر الأوربي ، وينتحت من أفكار شعراء غير عرب ، وينسج على منوال أساليهم •
وتتضح هذه الحقيقة في منعطفات أية قصيدة من قصائد الديوان التي شاء أن يطلق عليها مصطلح الأغنية متنكباً بهذا المصطلح عما دار في الدراسات النقدية العربية الموروثة من مسميات لأجناس الشعر العربي من حيث الكم كالقصيدة والمقطعة والأرجوزة •

ومن هنا فان تحليل أية أغنية من أغنيات شاعرنا السبع عشرة يحض لنا مذهبنا اليه بشأنها حكماً عاماً لاتخصيص فيه وقراراً مطلقاً لاستثناء منه : —

فها هي الأغنية الاولى في الديوان (أوائل النهار)^(٦٠) تروي لنا حدثاً غير معقول في وقائعه وفي منهجية سرده وحكايته •
فالشاعر في هذه الأغنية يسند الحدث الى الضمير المفرد المخاطب فاعلاً ، ويسند رواية وقائع الحدث الى راوية من وراء الكواليس ويقول : —

(٥٩) حنين العتبة : فؤاد رفقة .

(٦٠) راجع المصدر السابق ص ٩ .

على حدود الغاب
في أوائل النهار°
ولدت من سحابةٍ
يجبها البذار°
ولدت في مسافةٍ
تغسل الحجار°
بنجمة خضراء في المحار°
وعندما انزلت من محاجر الستار°
تطلعت° عيناك° ، ماذا ؟ !
لم تكن بعيدة°
مسالك المزار ،
حضنتها ، عرفتها قرية°
من أرضها الثمار •

ففي هذا المقطع تتلقى أحداث خمسة أفعال مسندة في الزمن الماضي
الى الضمير (ت) أو ما يعود اليه ، وهي (ولدت° ، وانزلت° وتطلعت°
عيناك وحضنتها وعرفتها) •

ومعروف في اللغة العربية أن الضمير المخاطب مبهم في دلالة وعام
في مقصوده لدى غير الذي يخاطبه ويحدثه ويتكلم معه ، اذا لم توجد
في التعبير قرينة توضح ابهامه وتخصص مطلقه •

ومن هنا فنحن نجهل هوية هذا الذي ولد وانزلق وتطلعت عيناه
وحضن وعرف ويضاف الى ذلك مجهولية هذه الهوية •

نحس أن المخاطب الذي أسندت اليه تلك الأحداث يجهل ما وقع له ،
وآية ذلك أن شخصاً راوية يروي الأحداث ويحكي وقائعها ويقصها
بدراية وثقة ، مما يجد المتلقي نفسه ازاء منهجية غير معقولة في الاخبار

ورواية الوقائع ، ذلك لأن صاحب الحدث مجهول وهو نفسه يجهل ما وقع له ، فيستوي بذلك شخصيةً فقدت ذاكرتها في أقل تقدير ، والا فلماذا لا يحكي بنفسه حاله ، ولا يروي قصته ؟!

وفي هذا الجو غير المعقول من أسناد الاحداث وروايتها تتحطم معايير الزمان والمكان في بناء الصور الفنية لدى الشاعر ، فعنوان الاغنية (اوائل النهار) يوحي بأن الزمن غير ذي بال عند الشاعر اذ أن أوائل النهار وقت غير محدد من عمر اليوم الذي هو أربع وعشرون ساعة ، والنهار معرفاً بالجنسية قطرة سائبة في بحر الزمن .

ومن هنا فلا يعرف المتلقي متى ولد هذا المخاطب المجهول وأتى كانت أزمنة الأحداث التي وقعت له بين أمتداد الماضي الذي لا يستقر له زمناً في أعماق التأريخ .

والولادة (على حدود الغاب) في أوائل النهار لا تتجسد في مهد بعينه ، ولا تكشف عن مسقط رأس محدد ، فالغاب اسم جنس يصح أن يقع في أية قارة من قارات الارض ، وحدودها لا يمكن تأشيرها على خارطة كوكبنا اذا لم تتقرر نسبتها قياساً الى ما يجاورها .

وكذلك تعبير (في مسافة تغسل الحجار) لا يجدي فتيلاً في تحديد ما نوهنا به ، وانما يزيد ولادة ذلك المجهول تعمية فوق تعمية .

اذن فان المولود الذي نتحدث عنه هذه الاغنية مجهول هوية وزماناً ومكاناً ، وعليه فهو يطلع علينا في حجاب مستور تحيط به عشرات الأسئلة .

ان تحطيم الشاعر لقواعد الزمان والمكان ربّما يكون مقصوداً في اطلاق القصيدة العربية وتركيب جناحين فيها لتهميم في مجاهل السموات والأرضين ، بيد أن السؤال يستفسر عن نوعية هذا المولود : أهذا المولود

فكرة؟! أهو ثورة؟! أهو قائد منتظر؟! أم ليس من ذلك في شيء بل هو المطر؟! •

إن مواد الصور الفنية مفردات معجمية مقررة معانيها لغة ودلالات مجازية لدى المتلقي العربي ، فأى شخص يعرف العربية لماماً يجهل مثلاً معاني المفردات السحابة والبذار والحجار والنجمة الخضراء والمحار؟! •

لا نظن أن أحداً يجهل شيئاً من ذلك ، بيد أن كل أحدٍ يجهل المدلول الفني لهذا الشيء الذي ولد من سحابةٍ يحبها البذار ، ويجهل المقصود من الحجار التي تغسلها مسافة بنجمة زرقاء في المحار ، ذلك لأن تركيب هذه المواد المعجمية لم يجر على سنن العربية في الاسناد اللغوي والفني • ومن هنا فلسنا منطقيين إذا تساءلنا عن مدلول محاجر الستار صورة فنية بناؤها البلاغي قائم على أساس التشبيه البليغ الذي جاء فيه المشبه به محاجر مضافاً وأستقر المشبه الستار مضافاً إليه ، فالستار مكاناً لأنزلاق ذلك المولود المجهول لا يستقيم تشبيهه بالمحاجر أو تنسب له المحاجر على أساس الاستعارة المكنية ، فالستار يخفي ما وراءه في حين كانت الولادة في أوائل النهار •

ومعنى هذا أن التألف بين صور الأغنية غير متوفر ، وأن انسجام هذه الصور منفصم ، وآية ذلك أن الجو العام للأحداث — كما قلنا ينبض بالغموض ويقطر المجهول حتى ولو كان المولود مطراً حقيقياً •

حقاً أن المواد التي بنى بها الشاعر صورته متألّفة من حيث هي مفردات ومتجانسة من حيث هي كلمات ، فبين الغاب والسحاب والبذار والثمار نسبة وتناسب ولكن هذه النسبة والتناسب تختل بالمفردات الحجار والنجم والمحار والستار ، الى جانب اختلال أبنيتها الصورية دلالات عقلية وفنية •

وأياً كان فإن المتلقي يحس بأن الشاعر متفائل بتلك الولادة ومستبشر

بذلك المولود في هذا المقطع من أغنيته على الرغم من المعميات التي جسدناها ونوهنا بها ، ولكن أحساسه هذا يزول عنه عندما يقرأ ما يكمل به الشاعر أغنيته بقوله :-

وحين ضاقت قشرة النهار
كسرّتها ، خرجت منها
وجهك الرحيل والدوار
وفي أقاصي القلب
في مغاور الروي
مشيت ، لا أغنية تذكرها
لا حائط
عليه تبكي ، تضغط
الأصابع التي تجوع ، تضغط
الجبين والغبار

قطعتّها : جسورك التي بنيت
والمغاور العتيقة
وجبلاً تحبّه
رآك تنأى
تهبط الأقاصي السحيقة
وأنت اين ؟ ما ترى ؟
غريبة وجوههم ، لغاتهم
تمرّ في طريقهم
تطارد القطار
تموت في أواخر النهار (٦١)

(٦١) حنين العتبه : ص ١٢ .

فهاهنا يخنق ذلك المولود تحت قشرة النهار ، وتضيق أنفاسه وراء
ما يحتاج الى كسره •

والسؤال الفني يتساءل : كيف آل الأمر بالصور التي رسمها الشاعر
لمولوده في المقطع الاول من قصيدته الى هذه الحال ؟! ألم يكن في سحابةٍ
تطوف في الفضاء ؟! ألم يغادر محاجر الستار ؟ ألم يكن سعيداً بما رأى من
مزارٍ ومن ثمار ؟! •

ان الاجابة عن هذه الاسئلة — مهما تمحلت الأعذار ولقت ودارت —
لا تستطيع أن تخفي تنافر هاتيك الصور عن صور هذا المقطع •

وأياً كان فذلك المولود قد بدا على خلاف ما رأيناه فيما مضى ، فهو
هاهنا يضيق بقشرة النهار التي لا تفهم ما عسى أن تكون ، أو ليس للنهار
ضوء وهواء ؟! وهل يشكل الضوء والنهار قشرة للأرض ؟! •

يبدو أن للقشرة في معجم شاعرنا مدلولاً وإيحاءً لا تستطيع العقول
والمشاعر الألمان بها وادراك كنهها على نحو من الانحاء •
يكسر المولود القشرة في ملمح من صور الصراع ، وعليه فقد أنتصر ،
يبد أن الشاعر لا يريد له ذلك ، وانما يصور وجهة رحيلاً ودواراً •

وهذا التصوير يعمق آلام المولود ويرسخ اليأس فيه ، ذلك لأنه اذا
كان في صور المقطع الأول من القصيدة أملاً سعيداً أو ثورة مبشرة أو مطراً
حقيقياً ، فهو هاهنا ينزع جلده ويستبدله جلدأ آخر •

والغريب أن المولود يعود ثانية الى الظلمات ، وتتلاحق الصور غير
المنطقية في الدلالات الشعورية واللاشعورية لتجسد عودته تلك : فهو يسبح
في أقاصي القلب وفي مغاور الرؤى من غير هدف ، اذ لا أغنية تبهج ولا حائط
مبكى يستقبل الدموع •

تترى بعد هذا الألم الممض غير المتوقع لمولود الشاعر صور

لا تجمعها رابطة فنية ، ولا تقيمها أبنية لغوية :-
الأصابع الجائعة تضغط ، وما تضغطه يأتي منقطعاً في موسيقى تلحنه
كلمتان معطوفتان بواو العطف وهما الجبين والغبار وهذا العطف اذا كان
يصح نحواً - لا يصح دلالة •

يبدو أن الشاعر لم يفكر اصلاً في نحو اللغة العربية وقواعدها ،
ودليل ذلك أنه يستعمل الضمير (ها) مفعولاً به للفعل قطع المسند الى تاء
المخاطب ثم يذكر ما يدل عليه هذا الضمير في جملة جسورك التي بنيت •
وهذا اللون من البناء النحوي للتراكيب خلل في خلل ، اذ المقرر أن
الضمير في اللغة العربية يعود على متقدم ، ولا يرجع الى متأخر •

قد يقال موسيقى القصيدة ووزنها يقتضيان ذلك ، ولكن متى رأينا
الشاعر يراعي شيئاً من هذا القبيل في قصيدة حرة متحررة من أبسط
الدلالات اللغوية والايحاءات الصورية ؟ • انه يمضي بلا صراط وبلا هدف ،
فيعطف على ما قطعه المفعول به للفعل (بنيت) ، فاذا هو (المغاور العتيقة
وجبلًا) •

ان هذا (الجبل) الذي لا تفهم دلالاته - شأنه في هذا شأن (المغاور
العتيقة) - يتحول الى معشوق يحبه الشاعر في توادٍ متواصل ، فاذا
هذا (الجبل) يرى المولود ينأى ، يهبط الأقاصي السحيقة •

ومعنى هذا أن المولود لم يستفد مما فعله بقشرة النهار تكسيراً
وتحطيماً ، فأختار لنفسه الغيبة ثانية •

الظاهر من تحليلنا هذا أننا نسعى عبثاً في تصيد مقصد الشاعر ، ذلك
لأن الكلمات لديه تتكدس مثل البضائع التي يرميها العمال على رصيف
الميناء في عجلة ربما تتيح لهم انقاذ جمولة سيفينة غارقة ، وعليه فصور الشاعر
لا يمكن أن تكون توارد خواطر ، لأن خواطره لا تفضي احداها الى اخرى

بأي شكلٍ من أشكال التآلف والانسجام ، كما أنها لا يمكن أن تكون نسيج حديث نفسي ، لأن حدث النفس لا بدء من أن يتناول موضوعاً موحداً وفكرة متحدة ، والا فهو يتعثر هلوسة من غير مرام •

يبدو أن الشاعر نفسه قد تعب مما رص من صور مختلفة وتاه منه مولوده العجيب الغريب ، فتساءل عنه بقوله : —

(وأنت اين) ؟ (ما ترى) ؟ •

ولم يظفر بالجواب عن سؤاله ، فرأى الناس أجمعين غرباء في وجوههم ولغاتهم •

وفي مقبرة هذه الغربية يموت المولود في أواخر النهار ، ولم يعيش بذلك يوماً كاملاً ، اذ جاء مع اشراقة النهار مولوداً لا نعرف هويته ثم رحل مع غروب النهار ميتاً لا نعرف له مزاراً •

وآذن فماذا أراد الشاعر من قصيدته هذه ؟ وماذا فهمنا نحن من أبنية صورته ؟ •

الواضح أن الشاعر العربي المعاصر في ثياب فؤاد رفقة لا يريد شيئاً ، وأن المتلقين للصور بلغة هذا الشاعر لا يفقهون شيئاً ، وعليه فإن رسالة البيان العربي شعراً يبين وجمهوراً يتبينون قد تعثرت بهذا اللون مما يسمونه شعراً حداثياً وفناً غير معقول •

خالد علي مصطفى والصور الفنية بين النعمية والاشراق في مسألة الالتزام : —

مما لا مرأ فيه أن الفن لا يكون دائماً خبزاً يأكله الجائع ولا يستوي لباساً يرتديه العريان ، وانما قد يكون ترفاً يلهو به من لا عوز فيه الى متاع المعوزين وحاجاتهم •

والمقياس الفيصل بين الفن ترفاً وبينه حاجة هو موضوعه ، والذين يتلقونه • والسؤال الذي يحدد لنا هذا المقياس يتساءل عما يرمي اليه هذا اللون أو ذاك من ألوان الفن ؟ •

ليست الإجابة عن هذا السؤال لغزاً ، وليس مما يختلف فيه أثنان ، اذ هي بوضوح متناهٍ لا تتعدى رسالة اللون الفني : فقصيدة ينظمها شاعر في القضية الفلسطينية لا يمكن أن تكون فناً مترفاً بل ينبغي أن تكون فناً هادفاً •

والفن الهادف يسعى الى افهام المتلقين والتأثير فيهم ، ليتحقق له دور قيادة هؤلاء المتلقين وتوجيههم فينالون ما يضحون من أجله ، ويتحملون في سبيله العناء منذ أكثر من قرن زماناً يتفجر شقاءً وعناءً •

يطل علينا السيد خالد علي مصطفى في هذا المضمار البدهي بقصيدة عنوانها مترف حالم هو (السفر بين الينابيع) (٦٢) :-

فنفهم منه أنه في رحلةٍ تغني له بما تثيره كلمة الينابيع من أحاسيس الدعة ومشاعر الراحة وهواجس الاطمئنان ، اذ الينابيع لا يمكن أن تنبجس الا فيما أنعم الله عليه من أراضي الخير والخصب •

وتأمل الخطوات الأولى من هذا السفر الميمون ، فيصفع ذلك العنوان الحالم عنوان النشيد الأول من القصيدة وهو (رسالة المقاتل الى أهله وذويه) (٦٣) •

يذكرنا بما نسمعه مصادفة من الاذاعة الاسرائيلية في ركن بائس يذيع رسائل الفلسطينيين المعذبين في الأرض المحتلة الى أقربائهم خارج أسوار الحدود •

وعليه فنحن نفهم أن الشاعر يعبر عن قضيته الفلسطينية ثورة ألسنتها

(٦٢) سفر بين الينابيع : خالد علي مصطفى (قصيدة في خمسة أناشيد) .

(٦٣) المصدر السابق ص ١١ .

تجمع بين ألم المعاناة وأمل النصر ، ومن هنا يتساءل أستفسار بحثنا عن الصور الفنية التي أدى بها الشاعر عن هذه الثورة ؟ •

الملاحظة الرئيسة التي لا بدّ من تأكيدها قبل كل شيء : ان السيد خالد علي مصطفى يحطب بليلٍ في غابة الكلمات ، فيكس لنا صوراً تفلت من عنوان نشيده الأول ، وتنبني على لفظ البحر الذي ربما يريد به صورة بديلة مقارنة للثورة الفلسطينية على سبيل الاستعارة التصريحية •

المعروف في البيان العربي أن الاستعارة التصريحية ينبغي لها قرينةٍ توجه الافهام الى أنها كلمة غير حقيقية ، والسيد خالد قد وفر هذه القرينة بعبارة (رسالة مقاتل الى أهله وذويه) التي نوهنا بها عنواناً لنشيده الأول •

ويقين أن هذا اللون من القرينة غير فنية في بناء الصورة البيانية العربية ، اذ القرينة في هذا البناء ينبغي أن تأتي في سياق الصورة متلاحمة مع سائر ألفاظها ، على خلاف مافعله السيد خالد علي ، اذ علقها عنواناً منفصلاً عن البنية اللغوية لصورة نشيده ، فهي لذلك تبدو لافطة علقت على حائط من غير أن تنتمي اليه ، اذ اين اللافطة المعبرة بشعارها من الحائط الأصم •

والاستعارة التصريحية في علاقة تشابهها مع المستعار له تعيش نابضة في البيان العربي ، فتعمق صورتها وتفرع على مدلولها الى ماشاء الله من مدارج الخيال المحلق الذي لا يتقيد كما رأينا في دراسة الصورة البديلة المقارنة الا بشرطين : هما توفر القرينة وتذوق العلاقة • فالمعروف أن الصورة البديلة المقارنة المرسومة بالاستعارة التصريحية اذا كانت هذه الاستعارة مرشحة — تللم كل متعلقات المستعار عنه •

فالبحر — صورةٌ للثوره — بعد أن يبنى أجزاءه البيانية من قرينة وتشابه — يستطيع أن يمضي فيجمع اليه لقطات مايتصل بالبحر •

واذن فكيف بنى خالد علي مصطفى صورته الفنية للدلالة على الثورة الفلسطينية ؟

يستهل صاحبنا نشيده بقوله (٦٤) : —

البحر في خاصرة الثيابِ ، ينحني
مقبلاً كلَّ مآقي الصخرِ ، يبتني
من جمرة المياهِ منزلاً ، ويعتني
بالعشبِ خوفَ الهاجرة

فكلمة (البحر) في هذا المقطع تخطط بين الألفاظ التي لا تنتمي اليها دلالة صورية ، وانما تدور حولها معانٍ معجمية متناثرة ، واذا كنا نظن بصاحبنا خيراً نبين — قبل كل شيء — أن كلمات الصخر والمياه والعشب لا تتبرأ من كلمة (البحر) ، ولا تتخذ منها مكاناً قصياً •

فالبحر حقيقة وتخيلاً ينحني في متعرجات الساحل ، ويبتني من الرمال ما يشبه المنزل ، ويلمس الصخور كما لو كان يقبل خدوشها مآقي ، ويسقي العشب ، ولكن ما علاقته (بخاصرة الثياب) ؟ ! •

انَّ تركيب (خاصرة الثياب) تعليقة تعرقل أي متابعة معقولة وغير معقولة لما تدل عليه كلمة البحر ، لذلك فهذه الكلمة لا يمكن ان تكون استعارة تصريحية مرشحة على وفق علوم البلاغة العربية ، لأن هذه العلوم تحتم الدلالة المبينة اذا ماتقوت الاستعارة بملاءماتها • وأية دلالة يمكن أن ندركها للبحر الذي ينحني في خاصرة الثياب ؟ ! وما (مآقي الصخر) التي يقبله هذا البحر ؟ •

وهكذا سائر الالفاظ التي تدل ظواهرها على علاقة قريبة أو بعيدة بالبحر •

ولعلنا نبدو منطقيين اكثر مما يلزم اذا تساءلنا عن (جمرة المياه) التي

(٦٤) المصدر السابق ص ١٣ •

يمني بها بحر شاعرنا منزلاً ، وأستفسرنا عن العشب الذي يعني بها خوف
الهجرة ؟ *

هل بقي للفلسطينيين تحت حراب الصهاينة شبر من الأرض يبنون فوقه
منزلاً ؟ ! وهل أبقى حقد اعداء الفلسطينيين عشباً ؟ !

أسئلة نريد بها من السيد خالد علي مصطفى أن يكون ثائراً حقيقياً في
شعره ، فيصور ثورة شعبه وهي تهدف الى هدم حصون الأعداء قبل كل
شيء ، فاذا في ركبها كل ماهو ثائر حقيقي لايجمع بين الجمر والماء ولا يحمل
عشباً ضعيفاً يخاف عليه من الهجرة *

يلفت صاحبنا أذهاننا في المقطع التالي الي أعماق السجن الاسرائيلي
فيقول : -

كانت رسائل الجليل في انتظاري

اذن فهو ينسى البحر ثورة وثائراً ويتكلم بلسان ذاته ، اذ رسائل من
الجليل في انتظاره ، بيد أنه لا يلبث حتى ينسى نفسه أيضاً ثورة وثائراً ، ويعود
القهقري الى البحر يسمن في نسج صورته بقوله : -

فتح البحر سبلاً

بعث الموج رسولا

سائحاً في النار

وقد تكون جملة (كانت رسائل الجليل في انتظاري) قرينة لنظية
ترشد الى مدلولات هذا المقطع من القصيدة موحية أنها تجسد الثورة
الفلسطينية في امتدادها الى الجليل ، وهي في هذه الحال قرينة مقحمة على
المقطع تستقبل بنائها عما سرد الشاعر بين يديها من الفاظ لا تكاد تبين عن
المقصود بمعانيها الظاهرة وظلالها المستترة اذ مامعنى البحر في المقطع ؟ أهو
الثورة الفلسطينية ؟ اذا كان كذلك فلماذا يفتح السبيل ويقف مكانه في

غيبوبةٍ معتمة من مساحة صور المقطع ؟ ! ومن أين أتت كلمة الموج دلالة ؟ !
أو أنابها الشاعر ثورة مناب البحر ؟ ! •

نحن نعتقد جازمين أن الشاعر يكس الألفاظ تكديماً آلياً وأنه
لم يأت بكلمة الموجة إلا ليستكمل بها قافية المقطع صوتاً يلائم السبيل ،
فكانت كلمة (رسولا) •

وما معنى كلمة الرسول في السياق الدلالي لصور المقطع ؟ أهو الذي
يتسلل ثائراً إلى الأرض المحتلة ويسوح في النار ؟ •

اذن فهذا الرسول قد يكون هو الثورة ، أما البحر والموج فربما لا يسلم
الشاعر نفسه دلالتهما فيما بنى به من صور هذا المقطع • وقد يعلم ذلك ، أما
نحن فنتي معميات لا تبين اشراقاً تضيئوها لنا ، وانما تتلقى طلاس في
طلاس •

الأغرب من هذا كله ان ذلك الرسول قد بعثه الموج ليلبي دعوة قاصب
له مزمار ، اذ الشاعر يرقع المقطع السابق بقوله : —

بدعوة من قاصب أرسلها
عشية اندلاع الرمل في المزمار

فكلمة (قاصب) المعجمية تعني (الزّمار والنافخ في القصب) (٦٥)
والمزمار ربما تدل بهذا المعنى على اصالة شعبية عربية في الأرض المحتلة •
أليست آله موسيقية يسري الرعيان بها عن همومهم ؟ !
ولكن أين هي من آلات الثورة وأدوات القتال ؟ !

ان شاعرنا — كما قلنا — يحلم بعنوان قصيدته (سفر بين الينابيع) ،
وحلمه لا يرفع العصابة عن عينيه فيتوآب في السهول الفلسطينية الخضراء
الحاملة •

(٦٥) قاموس المحيط مادة قصب ص ١١٧ ج ١ •

ومن هنا (فالقاصب الزّمار) هو الذي أرسل دعوةً الى الشاعر .
أما موضوع الدعوة فيدل عليه الضمير (ها) مفعولاً به للفعل أرسل ، وهذا
الضمير يعود على الرسائل في بناءٍ لغوي مهزوز يحتاج الى فرط تدبر لفك
التعقيد اللغوي الذي يتعثر به هذا المنعطف من قصيدة الشاعر .

أما زمان هذه الأحداث فهو عشية أندلاع الرمل في الزمار .
اذن فهو الزمار ، ولكن ماهذا الرمل الذي يندلع فيه أهو الثورة ؟ وتلمل
الجماهير في الجليل أم ماذا ؟ ! .

يكشف لنا هذا الاستفسار عن حيرة حقيقية تتملك أفهامنا في تلمس
مدلولات ما ترسم هذه الكلمات من صور ، مما نرانا نعود القهقري الى
بداية القصيدة ، وتتساءل : اذا كان البحر هو الثورة الفلسطينية في دلالة
الصورية ، وكان اندلاع الرمل في الزمار هو الثورة ذاتها .

اذن فهل هناك ثورتان : ثورة تتهادى بحراً مع ملحقاته من خارج
الحدود وثورة تندلع من أعماق الحدود ؟

ان متعلقات الثورتين تنقض هذا الاستنتاج ، فمن وراء الحدود لايفعل
الثورة اكثر من ارسال رسول ، ومن أعماق الحدود لا تفعل الثورة غير تنعيم
دعوة برسائل ، وعليه فأين الفهم السليم مما تتخبط به في ليلة هذه الصور
المنعقدة معميات في معميات .

يبدو أن الشاعر قد رأف بحال المتلقي من كلماته ، فألقى الحواجز كلها
وأخذ يتكلم بالضمير أنا قائلاً : —

لم يكن المرفأ صعباً للهبوط . . .

كان وجهي سنبله°

يستبق° المياه خطوة°

للقمر الذي تدلّى من حزامي قبله ،

والريح° عمق° البئر في ومأة° أنمله

كم من سماءٍ في عيون الموج ألغت أفقها
وألبستني شملة الدليل
الموج في وجهي يقدم الهدايا
قارباً ونبلاً

ففي بداية هذا المقطع نسمع أنساناً سوياً ينبؤنا بسلامة الوصول الى المرفأ الذي لم يكن صعب الهبوط ، بيد أننا لانكاد نتابع ما بعد هبوطه من أحداث حتى يختفي عن بصائرنا في معميات صورٍ تبنيها كلمات اسند بعضها الى بعض بهذا اللون أو ذاك من ألوان الاسناد في تراكيب الجمل العربية • وبدهي أننا لانصل الى شيء ذي دلالةٍ اذا ما حللنا هذه الجمل في ضوء معايير عقلية وغير عقلية ، ومن هنا نرانا تتلمس مدلولات الكلمات في بناء هذه الجمل ، وهي كلمات لا تخفي معانيها على أحد اذا ما كانت ادوات تعبير عن نزهة حاملة في البحر •

أما وهي صور لتجسيد ثورة وحكاية مأساة شعب فأننا لانجد بينها ماهي كذلك غير كلمة قنبلة في قوله (للقمر الذي تدلى من حزامي قنبلة) • أما سائرها فهي طلاس في أبنية جملها فوجه الشاعر — مثلاً — سنبلة تارةً في قوله : (كان وجهي سنبلة) وتارة أخرى يستوي كشكولاً فيه موج يقدم الهدايا قارباً ونبلاً •

والسؤال الذي لا بد من أن نلهو به هاهنا يستفسر قائلاً : — من أي المصادر يستقي السيد خالد علي مصطفى كلمة البحر رمزاً يوميء الى النصر وينبض باتتهاء الظلم والظالمين ؟ •

المعروف ان القرآن الكريم قد جعل البحر وسيلةً لنجاة موسى (ع) ومن معه ، وجسده مقبرة لفرعون وجنوده في قوله تعالى : (فأوحينا الى موسى ان اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرقة كالطود

العظيم × وأزلفنا ثم الآخرين × وأنجينا موسى ومن معه أجمعين × ثم
أغرقنا الآخرين (٦٦) .

فهل كان الشاعر على تواصل مع القرآن الكريم في هذا المضمار ؟ .
أما نحن فلا نظن ذلك لأسبابٍ تنعقد على ما بين القرآن الكريم في بيانه
المشرق ودلالاته العقديّة التي لم يتعظ بها بنو اسرائيل كابرأ عن كابر ، وعليه
فكلمة البحر ومتعلقاتها غير المتآلفة في بناء الصور لدى الشاعر نسج مختل
لا يبين عن شيء في قضيةٍ قوميةٍ هادفة .

الغريب أن السيد خالد علي يتزحزح قليلاً عن اتجاهه ذلك المعنى
عندما يتجاوز فلسطين ثائرة مضطهدة ، ويتحدث عن نفسه لاجئاً في عراق
الثورة ، فيكشف في المقطع الثاني من قصيدته عن هويته قائلاً (٦٧) : —
القدس أنجبني :

خذ الكتاب من يمين النهر واستهد به :
تقدم المهد الى الكهوف حيث الدمع منشور
على الأسلاك

ينصب للطير كميناً
عندما تلمح طعم المصيده
ابك فلاة الروح بين الأعمدة !
فها هنا اذا ما صح تأويل الضمير المخاطب باللاجئ الفلسطيني — تزول
عن ريشة الشاعر دياجير معمياته الى حدٍ مهما كان ضئيلاً يمكن أن
نهتدي به الى مدلولات الصور .

فشاعرنا فلسطيني أنجبته القدس ، ومخاطبه ينتمي اليه مأساة ، لذلك
فهو يأمره بأفعال الأمر المباشر (خذ ، واستهد وتقدم ، ابك) .

(٦٦) الشعراء الايات ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ .

(٦٧) سفر بين الينابيع ص ١٥ .

وهي افعال تتكاتف لتحرك في أعماق الفلسطينيين نخوة الثورة وتطهير
الذات من ادران الاستسلام والخنوع ، وعليه فالصور التي تمتد عن هذه
الأفعال يمكن فهمها بشيء من الجهد والعناء : —

فالنهر بمائه الفرات صورة مجسمة تؤدي عن الفكر الثائر يتشخص في
هيئة ماله يمين يحمل كتاباً على سبيل الاستعارة المكنية •

والمهد بدلالته على الميلاد صورة بديلة مقارنة عن اشراقة الثورة •
والكهوف بظلماتها وتتن رائحتها صورة بديلة مقارنة عن خيام اللاجئين
على سبيل الاستعارة التصريحية •

والدمع رمز " للأستسلام نشر شراكه لأي طائر في دلالاته على الأتفاضة
والسمو فوق الواقع •

والروح البائسة في اضافتها الى الفلاة صورة مقابلة على سبيل التشبيه
البليغ تنبض باليأس مثل اليبس الذي تنبته الغلاة ، اذ لا بد من ماءٍ يسقيها
ولو كان هذا الماء دمعاً •

اذن فقد بدأنا نفهم شيئاً من صور الشاعر ، ويشرح الله صدرنا لفهم
اكثر فأكثر عندما تتلقى هذه الصور في قوله (٦٨) : —

بغدادُ أنضجتني
رأيتُ في النخل بلاداً عصبتها قُبراتُ الشمسِ
ضفرتُ خوصها ، أمام الباب ، حدوةً
لخيلنا التي أزاحَ عنها الأمسُ
غواية الصهيلِ في الأرحامِ
وعندما حلَّ الكتابُ ضيفاً
على الحصى ، حفظتُ ماتبقى
من ذكرياته عن الأصنام •

(٦٨) المصدر السابق ص ١٦ .

فكلمة بغداد عاصمةً لعراق الثورة في أيامنا هذه وحاضرة مجيدة
للأمة العربية — تكفي للدلالة على الأتفاضة والخلاص أداة لأنضاج الشاعر .
ومن هنا ندرك بيسر صورة النخل ألواناً من العطاء بينها جمال اشراقة
الفكر ووضوحه ، وبينها مادةً يتخذ منها الفارس سرج فرسه في حومة
القتال ، وبينها العقيدة القائدة كتاباً يعلم الثائرين كيف يثورون واني
يتخذون السبيل الى النصر .

وفي ضوء هذا التحليل لابدّ من أن ننصف السيد خالد علي مصطفى
بسؤال يتساءل عن علة هذا الضرب من الوضوح الشفاف الذي تمور به
صوره بين يدي بغداد قياساً الى الغموض المعنى الذي يكفّن صورته في حديثه
بالبحر وتوابعه في مطلع قصيدته ؟ .

وهذه العلة — فيما نرى — تعود الى أن الرجل يمتلك أصالةً شعرية
يشوهها بتقليد الشعراء السرياليين الذين ترجمت طائفة من قصائدهم الى
العربية من هذه اللغة الأوربية أو تلك ، فيختنق قلمه بين لجج التقليد ثم
تصحو أصالته تلك ويخرج علينا بما يتبرأ من التقليد وينجو من الخل .

عبد الرحمن طهمازي وأستفحال الخل في الصور الفنية : —

إذا كان البحث يرى في القصيدة الواحدة خلاً في صور وسلامةً في
صور أخرى ، فله أن يعلل ما علل بشأن قصيدة (سفر بين الينابيع) للشاعر
خالد علي مصطفى^(٦٩) ، لأن هذه القصيدة أتخذت من عمر الشاعر الفني زمناً
محددأ وولدت في فترة بعينها .

أما إذا أستقبل قصيدة كاملةً نخر الخل صورها جمعاء ولم يدع منها
موضعاً للأصابة والابداع ، فله أن يتخذ من هذه القصيدة دليلاً على أن
صاحبها لا يمتلك من الأصالة حظاً ولا يعرف غير التقليد وساطةً .

وفي مضممار التطبيق على هذه الحال نلتقي الشاعر عبد الرحمن طهمازي

(٦٩) راجع هذا البحث .

الذي تجاوز مفاهيم تقسيم الزمن على ماض وحاضر ومستقبل ، وزحرح بعض الكلمات الدوال على هذه القسمة ، وغلف مجموعة من قصائده بين دفتي ديوان سماه (ذكرى الحاضر) (٧٠) .

ان الحاضر خطوة من عمر الانسان يحياها في ساعة التكلم ، واحداثها ماثلة في كيانه اذا سار عنها أصبحت ذكرى ، وصارت ايامها ماضياً .

أما السيد عبد الرحمن طهمازي فيأبى هذا كله ، وينسب للحاضر ذكرى على أنه ماض في عربة السنين انقلبت خطواتها وتزحزحت مراحلها وحلت أحداها محل آخرها .

اذن فنحن أمام ديوان عنوانه (غير معقول) أو كما يشتهي صاحبه عنوانه (لامعقول) .

وفي سياق لامعقوليته تترى قصائده صوراً من الألفاظ لا يجمعها نظام جملي في الغالب ولا يؤلف بينها حس صوري في الأغلب .

فالسيد خالد علي مصطفى اذا كانت مقاطع من قصيدته لا تبين ولا تستبين ، لكنه أتخذ من مطالعها قرائن تدل على مسار معاني ألفاظها ومدلولات صورها .

وهذه القرائن اذا تعسف بعضهم ورآها عكازات لقصيدة عرجاء ، فانه لا يستطيع أن يرى قصائد السيد عبد الرحمن طهمازي الا وهي عرجاوات من غير عكازات .

وتتجلى هذه الحقيقة في ظاهرتين متلازمتين تجسدان قصائد الديوان كلها : —

اولاهما : انقطاع الصلة أية صلة بين عنوان القصيدة ومضامين ألفاظها وتجميلها وصورها .

(٧٠) ذكرى الحاضر .

وثانيتهما : تنافر جمل القصيدة الواحدة وعباراتها واستقلالها في عزلة تامة كما لو كانت جزراً متباعدة في بحار متناحية لاتلتقي سواحلها ولا يفيضي طريق الى موائلها ♦

تصنع هاتان الظاهرتان المتلقي منذ القصيدة الأولى التي لصق الشاعر عبارة (العودة الى طوق) في جبينها عنواناً ، وصيرها مفتتحاً لديوانه ♦

فهذه العبارة تدل في ظاهرها على أن شيئاً من الأشياء انساناً كان أم حيواناً عاد القهقري من نعمة التحرر الى طوق أياً كان هذا الطوق قيداً مادياً أو محبساً معنوياً ♦ وعلى هذا الأساس فان مدار القصيدة لابدء من أن يفيض في آفاقٍ تتسع للحديث عن الحرية والعبودية ♦ واذن فهل كانت هذه القصيدة في شيء من هذا أو في شيء قريب منه ؟ ♦

تستهل أبيات القصيدة صورها الأولى بمقطع يقول (٧١) : —

لي ولكم
تختمر الأرضُ على زهرةٍ
وتسحبُ الأشجارُ أوراقها

فأية علاقة يمكن توهمها بين هذا المقطع وعنوان القصيدة (العودة الى طوق) ؟ ! ♦

هذا في ظاهر معاني ألفاظ المقطع ، أما مدلولات صورهِ الفنية فليس للبحث أن يطرح أي سؤال يلتمسها في التواصل مع عنوان القصيدة وفي تجسدها لدى المتلقي : —

مامدلول (تختمر الأرض على زهرة) ؟ أو تختمر الزهرة في الأرض بمدلول أزدهارها معنى مجازي لكلمة تختمر ؟ أم الأرض هي التي تصغر حجماً وتتغير كيفاً فتختمر على زهرة بأي معنى من معاني الفعل تختمر المعجمية

(٧١) المصدر السابق ص ٧ .

والخيالية والتوهمية وما فوق التوهمية ؟ ! •

قد يقصد الشاعر بكلمات الأرض وتختمر والزهرة الى ايساءات يفهمها هو ، ولا يدركها أي متلقٍ من الناطقين باللغة العربية •

هذا أمر جائز ، بيد أن اللغة عملة اجتماعية يتداولها الناطقون بها وسيلةً للفهم والتأثير ، وعليه فالسيد طهمازي يتمرد على هذه الوسيلة ، ويتوهم بعد اختمار الأرض أن الأشجار تسحب أزهارها •

وبتخيله هذا يقطع الطريق على البحث في أن يتوهم أن الأرض حين تختمر على زهرة لي ولكم تولدُ ربيعاً ، ولكن الأشجار حين تسحب أوراقها يعني أن الخريف قد نشر أشعة شيخوخته على الأرض •

هذا اذا ماحقٌ للبحث أن يؤل انسحاب أوراق الاشجار على أنه صورة فنية لازمة للخريف على أساس الكناية •

أما اذا لم يحق له ذلك فمن البدهي أن الصورة لادلالة لها • وفي خلاف هذه الحالة يموت الزمن لدى الشاعر ، لأن الخريف يولد مع الربيع (لي ولكم) وعليه فان صورتني هذا المقطع تنبتُ احداهما عن الأخرى وتتنافر ضدها شأنها شأن صور المقاطع الأخرى في القصيدة •

فالشاعر يتحدث عن الأنهار والحريق قائلًا^(٧٢) : —
وليست الأنهار بيتاً بعيد
يحرقه وجهي

فالأنهار في هذه الصورة بأي معنى من معانيها وبأي مدلول من مدلولاتها يحفظها الله بمنجاة من أن يحرقها وجه الشاعر ، فهي اذن دافقة تخضوضر الأحلام على شطآنها •

ونبتسم لهذه الصورة ، بيد أن الشاعر يأبى علينا الأبتسام فيزحنا

(٧٢) المصدر السابق ص ٧ •

بصورٍ غير متلائمة مع تأويل البحث لصورة نجاة الأنهار من احراق وجه
الشاعر اياها ، ويندفع في طلاسمة المتناقضة قائلاً^(٧٣) : —

لاتملاً الأحداث أحلامي
في صلفٍ
لا ينتهي عامي
الا وقد أخرت عاماً جديداً

في سفري
أدحض أرضاً وأرض
ارسي بها البحرا
أفجع النهر بأشباحه
ولا أراه مرة أخرى

ففي هذه المقاطع من العبث أن نلتمس مدلولات الصور ونحلل أبنيتها ،
لأننا لا نصل الى أمر تحته طائل ، ولكننا ننبه الى أن كلمة الأرض رمزاً
يخاصمها الشاعر لأنه يقول : بشأنها (أدحض أرضاً وأرض) فالأرض
مدحوضة هاهنا اثر أرض ، في حين رأيناها في المقطع الأول تختمر على زهرة
لي ولكم •

اذن فهاهنا أنقطاع تام للخيطة الشعوري الظاهر والخفي بين صورة
الأرض مختمرة وصورتها مدحوضة • وصورة الأنهار بيتاً بعيداً لا يحرقه وجه
الشاعر في المقطع السابق ، فتبدو حبيبةً سعيدة تخاصم صورتها في هذا المقطع
اذ أكد الشاعر قوله (وأفجع النهر بأشباحه) فالنهر جمعاً ومفرداً تتباين
صورتان في تجسيد موقف الشاعر ازاءها ، فهي تارة بمنجاة منه وتارة مصابةً
بكرهه يرميها بالبلايا والرزايا •

(٧٣) المصدر السابق ص ٧ — ص ٨ •

رأياً كان فقصيدة العودة الى طوق تعرض لنا لوناً آخر من ألوان خلل
صورة الشعرية المعاصرة يفوق سواء من ألوان الخلل ، لأنه ينخر الرشائج
للغوية والدلالية والشعورية في بناء صور القصيدة العربية ، فاذا هذه الصور
لا تغلق احياءاتها معميات حسب ، وانما تتنافر فيما بينها وتنبث وتترامى
أشلاء متبعثرة لا يلحمها أي ضرب من ضروب وحدة القصيدة الزمانية
والمكانية والعقلية والفنية والنفسية .

علي جعفر العلاق بين التراث والحدثانية في اغتعال الصور الفنية : -

يلحظ البحث أن طائفة من الشعراء يلتفتون في اواسط السبعينيات الى
التراث بين قباب الحدثانية ظاهرة أترزت جذورها من منبت الصور الشعرية
العربية الأصيلة ، فيجمعون بين هذه الظاهرة وذلك التراث جمعاً آلياً لا ينتهي
الى ثمر متكامل .

يتجسد هذا الملحظ من بين تتاج أولئك الشعراء في ديوان (وطن لطيور
الماء)^(٧٤) للشاعر علي جعفر العلاق الذي نراه من جهة يصر على تعاطفه مع
الشعر الأوربي وما ينتمي الى هذا الشعر ، فيرصد مدخل ديوانه بمقطعين
شعريين : -

يقول جورج شحاده في اولهما : -
يمكنك ان تنزل وتشاهد المكان
ولكني انصحك ، بأن تمسك قبعتك
جيداً !

فالريح تهب عاتيه ،
بطريقة يندر حدوثها في المنطقة التي
تتجمع فيها النجوم ليلاً ..

(٧٤) وطن لطيور الماء : علي جعفر العلاق .

ويقول جيمس فلكر في ثانيهما
كانت سفينة قديمة ،
من يعلم ، من يعلم ؟ غير أنها كانت جميلة
وعبثاً ،
وقفت انتظر ،
لأرى ساريتها تنشق عن زهرة ،
وخشبها كله
يورق من جديد^(٧٥)

ومن جهة أخرى يعلن بملاحظات في منتهى ديوانه عن مصادر معظم
قصائده ، فإذا هذه المصادر أبيات سائرة من الشعر العربي القديم وأغاني
شعبية من جنوب العراق •

وبهذا الاعلان وذلك الأصرار تتراءى لنا القبة العربية والمقال العربي
والبيئة البحرية الأوربية والصحارى المنتشرة في الوطن العربي •
وعلى أعتاب هذا التراثي تقبع قصائد الشاعر وتتناثر في ذبول فني
واضح •

ان نتاج الشاعر في ديوانه هذا الذي يمثل مرحلة ستين اثر صدور
مجموعته الشعرية الأولى^(٧٦) لا يقدم لنا غير صور مجمعة تجميراً على ذلك
النحو •

من هذه الصور طائفة تطالعنا فيما سماه (القصيدة المائية) ومصطلح
القصيدة معروف في دلالة على مجموعة من الأبيات قلت أم كثرت • أما وصف
القصيدة ونسبتها بكلمة (المائية) فيقضي على هذا المصطلح ويرسخ مكانه

(٧٥) المصدر السابق ص ٨ .
(٧٦) هذه المجموعة عنوانها (لا شيء يحدث ... لا أحد يجيء : صدرت في
بيروت ١٩٧٣ .

مفهوماً ربما يحار المتلقي في ادراكه : —
فهذا المتلقي يعرف كلمة (المائية) في مجال فن الرسم لوناً من الأصباغ ،
وفي معجمه اللغوي يعرفها سائلاً لالون له ولاطعم •
واذن فما مراد الشاعر ؟ •

بين محوري كلمة المائية ذينك نص بالقصيدة المائية رسماً بالكلمات
التي يطغى عليها الماء لفظاً وسماءً وأرضاً ونهراً ومايتصل من قريب أو بعيد
بالماء مادة •

اذن فعنوان القصيدة المائية حدثاني أكثر من الحدثانة وعصري أبعد من
العصرنة ، بيد أن الشاعر نفسه يأبى أن تكون كذلك ويصر على أنه يستوحي
قصيدته من الشعر العربي القديم ويقرر قائلاً^(٧٧) : في مقطع مامن القصيدة ،
افادة من قول عروة بن حزام •

كأن قطاة علقت بجناحها

على كبدي من شدة الخفقان

تتوابع في موقف الشاعر هذا من قصيدته أسئلة تسأل : كيف يستطيع
الشاعر الحدثاني المعاصر أن يقطع هذه المسافة الزمنية والبيئية بينه وبين
شاعر عذري عاش في بيئة نجد قبل نصف وثلاثمائة عام بعد الألف الهجري ؟
أو يستطيع أن يجسد همومه عاشقاً لأى أمر : امرأة ، وطن ، مبدأ عقدي من
خلال هموم شاعر حياته ساذجة وطموحه لقاء عفيف مع امرأة في خيمة ضربت
على بقعة عطشى من غير ماء في صحارى نجد ؟ هل يملك الشاعر لغة من
أفاد منه الفاظاً وصوراً ؟ ! •

تحدد الاجابة عن هذه الاسئلة وما اليها التقويم النقدي لصور الشاعر في
قصيدته المائية والرملية •

يستهل السيد العلاق صورته^{*} هذه بتساؤل متحير ويقول^(٧٨) :

(٧٧) المصدر السابق ص ١٧٩ .

(٧٨) المصدر السابق نفسه ص ١٥٥ .

ذاك وجهك ، ام جمرة" في ثيابي ؟
أم هواي الذي يتشهى يدك المغامرتين ،
ويرقب ما يحمل الليل
من مطرٍ للحشائش ،

الخطاب هاهنا موجه الى أثى يبدو أن الشاعر يعرفها ، بيد أنه يزرع
الحيرة لدى المتلقي بأسئلته عما لهذه الأثى من أثرٍ في نفسه . فهو لا يدري
أهذا الأثر وجه تلك الأثى أم جمرة في ثيابه أم هواه .

المقرر في البيان العربي أن الشاعر يعرف ما في نفسه من أثر حق المعرفة ،
وتؤيد الدراسات النقدية والنفسية والعلمية هذا المقرر ، لأن ما في نفس
الشاعر هو ثمرة تجربته ومعاناته ، وعليه فان أسئلة الشاعر تلك مصطنعة
ومفتعلة ، لا تمت الى الواقع فتحتاج الى أجوبة ولا تتفنن بألوان المجاز
وتستوي صوراً فنية موحية .

تختلط الصور وتتجمع أمام بصيرة المتلقى الذي يسعى جاهداً الى أن
يتمثل التي يخاطبها الشاعر : حقاً أن لتلك الأثى وجهاً ويدين مغامرتين ،
فتتصور امرأة أنسية . وحقاً أن لتلك الأثى ما ترك جمرةً في ثياب الشاعر ،
فتتجسد امرأة جميلة ولكن الشاعر يؤكد أن هواه يرقب ما يحمل الليل من
مطرٍ للحشائش ، فتزول صورة المرأة الأنسية الجميلة ، وتحل محلها ما المبهمة
التي لا تكشف هويتها صورة حملت المطر الى الحشائش ليلاً : أهى
سحابة ؟!

يدخل الشاعر في مساءلة تعليمية مع الأثى المرأة أو السحابة
ويسأئله (٧٩) :-

(هل تذكرين الحشائش في الليل ؟ .

(٧٩) المصدر السابق ١٥٦ .

ذكرها حين تندى ،
واذكرها

حين تفضي بأسرارها
للتراب)

اذن فالمخاطبة امرأة ، والمرأة مدلول : يتسع في دلالاته للوطن وللأم
وللعقيدة الفاعلة وللخصوبة المنتجة وللحببية • يأخذ الشاعر زاوية من هذه
الدلالات ويتوكأ على كلمة (الحشائش) ويلفق في تداعٍ لفظي صورياً
ويقول :

ذاك وجهك
من ايّما أفقٍ تنظرين أرى غابة
ملأتها العصفيرُ : تهربُ من مطرِ الصيف ،
والوردُ فاجأني ليّناً ،
وثيابك ، تلك السماءُ الخفيفةُ ، تأخذني •
لمواسمها
(ان موسمكِ الرخو دُشداشة ،
تخلطُ الصيفَ بالماءِ ،
والماءَ بالصيف ••)

فالشاعر في هذه الصور يخبرنا : أن الحشائش هي ما تساءل عنه في
مطلع قصيدته ، وأنه يعرف هذه الحشائش ، وأنه تأكد من أن التي يخاطبها
تعرف هذه الحشائش أيضاً ، فيفتعل صورة مقابلة من التشبيه البليغ الذي
يجمع بين اسم الإشارة ذاك ووجه الحببية • ثم ينسى هذا الوجه والحشائش
ويفتعل صورة الغابة التي يراها من ايّما أفقٍ تنظر صاحبته •

اذن فالتّي يحاورها الشاعر امرأة بقرينة الضمير كاف المخاطبة التي
تكشف عن المرأة جسداً تبرز منه العينان غابة لا غابتين من النخيل كما رآهما

الشاعر الخالد بدر شاكر السياب في قوله : —

عيناكِ غابتا نخيل

ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

ورؤية عين المرأة غابة في بنائها الصوري أستعارة تصريحية ترشحت دلالتها وتقوت بذكر العصافير التي تهرب من مطر الصيف وبذكر الورد • لا يؤاخذ الشاعر على هذه البنائية ، ذلك لأنه لم يخرج عن طبيعة البيان العربي في بناء هذا اللون من الاستعارة ، بيد أنه يؤاخذ على أن غابته بعصافيرها الخائفة من مطر الصيف لا تمت الى بيئتها بصلة : فأين المطر في الصيف عندنا ؟ ! •

وبالموازنة هاهنا تؤكد : أن الغابة — صورةً لعين المرأة مصدراً ألم به الشاعر في مخيلة بدر شاكر السياب — أصيلة بخضرتها المائلة الى السواد بين سعف النخيل •

ويبدو أن الشاعر قد أحس بشيء من هذا ، فقدم صورة أخرى عن ثياب أثاه ، فجسدها سماء بصورة مقابلة تنبض بالزرقة والشفافية • وسعى الى أن تكون هذه الصورة عراقية في مواسمها التي صورت الواحدة منها موسماً بكلمة الدشداشة لباساً شائعاً بين الجماهير الشعبية في وسط العراق وجنوبه • ولكن أو أفلح سعيه هذا ؟ •

الحقيقة أنه لم يفلح ، لأن هذه الدشداشة غريبة في أطوارها : تخطط الماء بالصيف والصيف بالماء مثلما يخطط الشاعر صورته مقتبسة ومقلدة وغريبة وعراقية فهو يشامم غابتي بدر شاكر السياب أقتباساً وتقليداً ، ويخطط مطر الصيف غير العربي بجفاف موسم الصيف العربي •

وبين هذا الخلط وذاك التقليد والأقتباس يتواثب وجه المخاطبة الى

جانب عينيها ويديها وثوبها في تناقضٍ وغموضٍ وخلطٍ مظاهر خلل تتجسد
في قول الشاعر (٨٠) :

وجهك حشدٌ ،
من الراقصين ،
وعيناك عصفورتان على طرف النهر ،
هل توأمين الى الماء ؟
ان الماء تخفّفٌ من ركضها
حين تلتفتين ، وتعلن ان يدك اشدُّ بهاءً
من الماء والظل بين الغصون النظيفة ،
وتلوّح : أيكما انضج الآخر ،
الصيف أم انت ؟
أيكما فاتن •
في الثياب الخفيفة ؟

فالتحليل الداخلي لصور هذا المقطع يبين تنافرها وتناثرها • فوجهها —
حشداً للراقصين بصخبهم وضجيجهم — لا يمكن أن يحمل عيني في صورة
عصفورتين ، أو ما يفر العصفوران من صخب حشد الراقصين ؟ ! •

وقد يكون هذا السؤال منطقياً ، بيد أن تصويره يديها في رؤية المياه
على أنهما أشد بهاءً من الماء يتناقض مع صورته عن هاتين اليدين في مفتتح
القصيدة على انهما مغامرتان •

وهذا التناقض ربما لا يكون واضحاً في دلالة كلمة البهاء وكلمة المغامرة ،
ولكنه يتمثل في تباين الجو الشعوري والمناخ النفسي اللذين يخيما على
القصيدة كلها في تدافعٍ لا يقوده سوى لفظ القافية في الأغلب ، فمتى توصف

(٨٠) المصدر السابق ص ١٥٧ •

العصون بأنها نظيفة ؟ ! وهل هناك غصون في غابة جميلة تصور عينيـن وغصونها
غير نظيفة ؟ !

يبدو أن القافية ورويها في كلمة (خفيفة) صفة للثياب هي التي تسير
الصور بشكل آلي خالٍ من الحركة الفاعلة • ان السيد علي جعفر العلاق
شاعراً متخصصاً في الدراسات النقدية المعاصرة يحرص بعد تلك المقاطع على
أن يوفر شيئاً من الحركة لصوره ، بيد أن حرصه هذا يبرز مرتجفاً قلقاً يلفه
الاقرار والشك معاً ، فهو يمضي في قصيدته مصوراً وجه انثاء بقوله : —

كان وجهكِ امسيةً
عذبةً ،
ممطرهً ،
تتهامسُ : انَّ الهوى ، هاهنا ، راقصٌ
ونسيمٌ يعرّفُ ارضاً باخرى ،
وماءٌ بماءٍ ،
ووجهكِ ساقيةٌ مزهره

فهاهنا تتواصل صورة الوجه أمسية ممطرة مع الصور التي توالى في
تجسيد وجه تلك الأنثى وتتساقق واياها بخيط حسي مرئي ، كما أن
جزئيات هذه الصورة وملامحها تتواشج بموادها المعجمية المتألفة •

فالأمسية الممطرة ، والنسيم ، والساقية ثلاثية لا تتنافر في بناء الوحدة
العضوية لما يؤدي عنه الشاعر ، لذلك فالحركة الداخلية لهذه الصور
تستمر ، وان كان استمرارها متماوجاً في مدٍّ وجزر •

ومما يحول هذا اللون من الحركة الى سكناتٍ بينها فجوات عميقة من
الصمت : أن الشاعر يعود ثانية الى التساؤل عن الأنثى باستفهاماتٍ
تصورية غير تصديقيه • والاستفهامات التصورية التي تطلب تعين المفرد

بخلاف الاستفهامات التصديقية التي تلتبس الاجابة عن نسبة سلباً أو ايجاباً —
تتبع أساساً من الشك ومنافرة اليقين •

واذن فلنسمع الشاعر يسأل اثر اختيار الأسمية المطرة صورة لوجه
الأثني (٨١) : —

انتِ
أم عبشُ المدن المطره°
قال لي : خذْ يدي° ؟
انتِ أم غبشُ المدن المطره°
قال لي : سوف ادنيك°
من موطن السر° ؟

فهذه التساؤلات التصورية تهدم الصور التي رسمها الشاعر لوجه
أثناه° أعتقاداً و يقيناً وتكشف عن قلق موقفه وتردده النفسي وتناقضه
الشعوري ، كما أنها تعكسُ لنا شيئاً من التناقض المنطقي الواعي وغير
الواعي فيما يعبر عنه •

ان المخاطب قد قطع للشاعر وعداً منجزاً ووعداً مأمولاً° ، ومع هذا فهو
لا يعرفه ، وانما يسأل عنه بين اثنتين : اما أنه المخاطبة التي عرفنا وجهها
ويجسدها بالضمير أنتِ هاهنا ، واما أنه° غبش المدن المطره •

والغبشُ° في المعجمات العربية واللهجة العراقية الجنوبية هو بقايا الليل •
اذن فهو ظلمة كثيفة تترقب فجراً ربما لا يشرق •

وعليه فان اللون الاسود يطغى على الصور التي قدمها الشاعر عمن
يخاطبها اثني محسوسة ، ويمحوها بشكل عبثي ربما يشير الى ثورة الشاعر
اليأسه ، بيد أن هذه الثورة مفتعلة ، وآية أفعالها تتمثل في قول الشاعر

(٨١) المصدر السابق ص ١٥٩ •

اثر حيرته تلك (٨٢) .

.. كان لقاء القطارات ، في الليل ، يُشجّي ،
ووحشتها ، في المحطات ، مشجّي ،
وكنت كشمسٍ مبللةٍ ،
تعبّرينَ ببطءٍ على الماء ،
أو تدخلينَ قميصي
كما كنت حين رقصنا معاً ، والتحمنا معاً ،
ثم فرقنا الدمعُ .
فرّقنا الخوفُ من هجرةٍ ستجىءُ ، ومن مطرٍ
— غير هذا الذي يخلطُ ، الآن ، أيامنا — سيجيءُ ،
أكان اللقاءُ حزيناً
ومرتبكاً

مثلما تلتقي ، في المساء ، القطاراتُ
ويختفي طائرُ
حين يهربُ من مطر الصيف ؟

فها هنا جوٌّ اوروبي وبيئة غريبة تلح على فرضها عبارات : (لقاء القطارات
ليلاً ، ووحشة القطارات في المحطات ، ورقصه معها وألتحامه بها ، ولقاء
القطارات في المساء وتكرار المطر والمطر الصيفي سمةً للطقس الذي يخافُ
منه الشاعر) .

فأين هذه الصور مما يفلح حياتنا العامة والخاصة ، وينبضُ بمشاعرنا
العرفية والوجدانية ؟ !

نحنُ نرى الشاعر لا يعبر عن احساس حقيقي ولا يؤدي عن تجربةٍ
صادقة بأي مقاييس الصدق .

(٨٢) المصدر السابق ص ١٦٠ .

ومن هنا فقصيدته بأبنية صورها لا يمكن ألا ندرجها في زمرة القصائد التي تنضح بالاشعور واللاوعي واللامحسوس وما الى ذلك من المفاهيم النقدية التي يبرر بها طائفة من النقاد هلوسة بعض الشعراء المعاصرين الذين يفتخرون باتتمائهم الى تفرعات المدرسة البرناسية الأوربية كالرمزية والسريالية واللامعقول .

ودلينا على ما نقرره أن الشاعر يصطنع وحدة عضوية مفتعلة بين صورته : فقد سمعناه في مفتتح قصيدته يتساءل (ذاك وجهك ، ام حمرة في ثيابي ؟ أم هواي الذي يتشهى يدك المغامرتين) .

فها هنا سؤالان يستفسر اولهما عما اذا كانت المخاطبة حمرة في ثيابه . ويجب عن هذا السؤال في مختتم قصيدته بطريقة مباشرة قائلاً^(٨٣) :

من النوم ، خلّ المطر°
جمرةً في قميصي
وماء°

على صبوات السفر . .)

ويستفسر ثانيهما عما اذا كانت هواه الذي يتشهى يديها المغامرتين ، فيوميء الى جواب هذا السؤال في مختتم قصيدته ايضاً بمقتبسه عن الشاعر عروة بن حزام فيقول^(٨٤) : —

(هل كنتِ ماءً على كبدي
أم قطاة°)

فها هنا أستفهام لا بد من أن يكون جوابه اما ماءً أو قطاةً . وفي الحالتين يقرر الشاعر : ان المخاطبة هي هواه ، وتقريره على هذا النحو

(٨٣) المصدر السابق ص ١٦٢ .

(٨٤) المصدر السابق نفسه ص ١٦٤ .

ربط آلي بين مفتتح القصيدة ومختتمها يدل على تصنع واع في بناء القصيدة من خلال الفاظ متداعية وصور تتعثر بألوانٍ من الخلل البنائي المتنوع بين التنافر والافتعال والغرابة واللاأصالة على الرغم من حرص الشاعر على أن تكون تراثيةً في مظهر التضمين من الشعر العربي القديم واستعمال كلمة الدشداشة العامة العراقية •

نبيل ياسين والفلو في توهم الصور الفنية : -

نستقبل للشاعر نبيل ياسين - في منحدر مظاهر الخلل في بناء الصور الفنية - مجموعة شعرية عنوانها « الشعراء يهجون الملوك »^(٨٥) ، فالشاعر قد تعمد في قصائد من هذه المجموعة التلفيق بين تعابير قرآنية وإشارات تراثية وشخصٍ وعباراتٍ من الأدب الأوربي مثال ذلك^(٨٦) قصيدته (الشعراء يهجون الملوك) التي فيها (استفادات من صيغ قرآنية ، وإشارة الى ليالي الشاعر النابغة الذبياني التي كان يخشى فيها بطش النعمان بن منذر ، وقصيدة (أناشيد البحر) وسانتياغو ، وقصيدة (وحدة) التي جرت بإشارة الى البيت الشكسيري في هاملت :

(ليت هذا الجسد الصلب ، يذوب وينحل قطرات من ندى) •

ان الأخذ من التراث وأي مصدرٍ قديم ومرجع معاصر - فن أصيل من فنون البديع العربي له قواعده وضوابطه ومصطلحاته ، فالأخذ من القرآن الكريم يسمى الاقتباس ، وقاعدته وضع المقتبسات آياتٍ كانت أم صيغ بين قوسين •

والأخذ من الشعر أو النثر يدعى التضمين ، وضابطه الإشارة الى صاحبه نصاً أو إيماءً •

يؤكد هذا الفن البديعي في دلالاته النقدية أن المتحلي به يتواصل مع

(٨٥) الشعراء يهجون الملوك : نبيل ياسين •

(٨٦) المصدر السابق ص ١٢٣ •

ما أقتبس وضمن تأثراً وتقليداً ، وإن كان في الوقت نفسه لا ينكر ماله من تجديد وابداع اذا مامشى بقصيدته شأواً من التفنن .

اذن فالمعيار في هذا الميدان راسخ : يستطيع أن يحتكم اليه الناقد في تقويم آثار الشعراء ، وعليه تتساءل هاهنا : أين يقف السيد نبيل ياسين بين هؤلاء الشعراء ؟ .

للإجابة عن هذا السؤال نحلل قصيدته (الشعراء يهجون الملوك) التي تمتاز بظاهرتين متلازمتين : —

اولاهما : ان عنوانها يومئ الى ما كان عليه جمهور الشعراء العرب القدامى من مدح الملوك ، ويوقع في ذهن المتلقي ان هذه القصيدة تقف بصاحبها على النقيض منهم ، وتجسده هاجياً للملوك الذين مدحوهم .

وثانيتهما : اقتباس تعابير والفاظ قرآنية ، والاملاح الى ليالي النابغة الذبياني في مقطع منها احياء بما يعانيه الشاعر من لياليه سهراً ويأساً من ثورة انطفأت ومن ثوار قتلوا وأسلحة أستوت دوالي .

ربما تدل هاتان الظاهرتان — نظراً — على أن القصيدة بيانية في صورها سليمة من مظاهر الخلل التي تتعر بها الصورة الشعرية المعاصرة لدى كثير من الشعراء . واذن أهى كذلك أم هي بخلاف ذلك ؟

الحقيقة أننا لانلمس في القصيدة أية اشارة الى الملوك ، ولا نتلقى بين مقاطعها هجاءً له* ، ومن هنا فعنوان القصيدة (الشعراء يهجون الملوك) ربما يعني أن صاحبها الشاعر يخرج عن نهج الشعراء الأقدمين في بناء القصائد ويتمرد على عمود الشعر العربي الذي بسط النقاد القدامى من أمثال الإمدي والجرجاني وابن مرزوق أسسه في الملاءمة بين معاني الألفاظ الحقيقية وألوانها البيانية وما اليها من الخصائص البلاغية التي تضمن للشعر سلامته وجماليته .

يمثل السيد نبيل ياسين في هذه القصيدة مظاهر هذا التمرد وذلك الخروج الى منتهاها . فهو يستهل صورته قائلًا^(٨٧) : —

(٨٧) المصدر السابق ص ٩ .

قادني النفريؑ على جسدٍ يابسٍ ،
قادني ، ثمَّ ، في غابةٍ من دموعٍ
غابةٍ سيجتُ غابةً ، وأفترقنا
تحت بوابةٍ من شموع
قادني النفريؑ على لهبٍ باردٍ ،
ومرتُ جهنمُ تحتي ،
فقال لها النفري : كوني سلاماً وبردأ
وكوني له مسكناً طيباً

فها هنا ألفاظ وتعابير تتلاحق في آلية أسطورية وتوهم دلالي من غير أن تبين عن مرام وتكشف عن مقصود ، اذ يصطنع الشاعر شخصية النفري ذلك المتصوف المعروف ، ويتخذة قائداً يلقي اليه زمامه ، ثم يصطنع جواً أسطورياً ويتوهم صوراً : فاذا شطحات متوهمة دونها شطحات المتصوفة المتفلسفين الغارقين في مثل الافلوطينية الحديثة : —

(الجسد البارد) الذي يقود النفري الشاعر عليه ، ماعسى أن تكون دلالاته اللغوية والبيانية في سياق الصور ؟ !

(غابة من دموع) : أي وهم يستطيع أن يستحضره للمتلقين ؟ ! وكذلك (بوابة من شموع) : هذا التوهم المفرط ، أليس تعبيراً أجوف أقتضته كلمة (دموع) فيما مضى من ثرية الشاعر التي لا يمكن أن نسميها شعراً بأي مقياسٍ من مقاييس الشعر الحر والشعر العمودي ؟ !

ان الباحث الناقد اذا تأول ماتسائلنا عنه أستلهاماً على قاعدة المتصوفة التي يتأولون في ضوئها النصوص قائلين : (حدثني قلبي عن ربي) — ليس له الا أن ينفذ يديه من التأول ، ويقرر : أنه لا يستطيع أن يلحق بتوهمات الشاعر المغالية •

وعليه نوميء الى المدرسة السريالية الأوربية التي تدعو الى الانقلاط

من الحياة الحضارية والوثوب نحو الحياة البدائية التي لما يولد فيها العقل الهادف والمنطق الهادي والفكر الواعي • وعلي أساس ايماءاتنا هذه نرى : أن السيد نبيل ياسين يلهم وراء السريالين ويستنسخ دعوتهم بألفاظ عربية متناثرة •

وقد يكون لصاحبنا عذره في أن يبعث على ذلك النحو في غابة دموعه وتحت بوابة شموعه ، ويرضى أن يكون مقوداً لاقائداً ، بيد أن عذره هذا يتبرأ منه حينما يخرج على كل أمرٍ ، ويستحضر ثانية (النفري) • انّ ماتساءلنا عنه بشأن سياحة الشاعر المتوهمة وراء (النفري) — لا يغني فتيلاً في سياحته الثانية على لهبٍ بارد ، اذ أن أي جوابٍ لا يمكن تحقيقه في الكشف عن أوهام الشاعر • وعليه تتحزم بينائية القصيدة المحدثّة ونقرر مطمئنين : أن السيد نبيل ياسين لا يوفر لما ينظم أي لونٍ من ألوان هذه البنائية : —

ألم يتحدث في سياحته الأولى عن أمر متوهم تركه النفري في نهايته ؟ ! كيف عاد اليه النفري في سياحته الثانية ؟ ! • ان الرجل لا يبني شيئاً وانما يهدم ، وهذا التهديم في جانبه الشعري مسألة معهودة عنده وعند سواه من الشعراء • أما أن يهدم مدلولات أستقرت في الوجدان والعقل والعاطفة فهذا أمر عجاب •

ان النفري ليكن مباركاً الى درجة التوهم ، ولكنه في الأحوال جميعها انسان ، والانسان لا يمكن أن يخاطب جهنم ويطلب اليها ماتوهمه الشاعر • وقد يقال ان الشاعر يقتبس من القرآن الكريم ، ولكن مالفقه يخرج على الاقتباس فناً بديعاً ويستوي تحريفاً في تحريف ويتضح ما نقرره اذا ما أوردنا الآيات التي شاممها السيد نبيل ياسين وهي قوله تعالى : (قالوا أحرقوه وانصروا الهتكم ان كنتم فاعلين × قلنا يا نارُ كوني برّداً وسلاماً على ابراهيم × وأرادوا به كيداً فجعلناهم الأخرين × ونجيناهُ ولوطاً الى

الأرض التي باركنا فيها للعالمين (٨٨) •

ففي هذه الايات الكريمات صورة الكافرين الذين أوقدوا النار ليحرقوا
فيها النبي ابراهيم (ع) كيداً وحقداً •

ويتجلى في مواجهة هذا الكيد والحقْد أمر الله تعالى أن تكون هذه
النار برداً وسلاماً على ابراهيم وفيها اشارة الى نجات ابراهيم وخروجه الى
أرضٍ مباركة •

أما صور الشاعر الحائمة والمتوهمة تلك فتحكي لنا شططاً من الأمر
يتقرر في تساؤلاتٍ تستنكر قائلة : هل يرتقي الذي قادهُ النفري الى مقام
ابراهيم رسالة ؟ !

وهل يصح أن تنسب الى النفري ما أمر به الله تعالى النار الموقدة
لأحراق ابراهيم ؟ !

أو تصبح جهنم بنارها التي وقودها الناس والحجارة مثل نارٍ أوقدها
الكافرون لأحراق ابراهيم ؟ !

ان الاجابة عن هذه التساؤلات تكشف لنا حقيقة واحدة هي أن الشاعر
يحرف الكلم عن مواضعها لهذه العلة أو تلك •

ومما يعنيننا من هذا أنه ربما يظن نفسه متنبياً غروراً بما يشيع بين الناس
من أن للشعراء رسالة ، واذا كان الأمر كذلك فإن الذي يقودهُ النفري رجل
بأس ينقاد بسهولة ويسر ، وينعزل في غابة من دموع ، ويرتضي أن تكون
جهنم مسكناً له ، ثم يبدو هزلياً في هذه الصورة الغريبة التي ترسم له
في قول الشاعر (٨٩) : —

مسنّي عاشقي

فتيبّست • مثل صفصافةٍ ، وتكسرت مثل الرجاء •

(٨٨) سورة الانبياء الايات (٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١) •

(٨٩) المصدر السابق ص ٩ •

فأي معشوق هذا الذي يحدث له ما حدث من لمس عاشقه ؟ !
إذا كان السيد نبيل ياسين على صلة من تراث الشعر العربي ، أو ما قرأ
قول الشاعر القديم ؟ ! •

تكادُ يدي تندي إذا ما لمستها
وتنبتُ في أطرافي الورقُ النَّضْرُ

ربما لا يريد السيد نبيل ياسين أن يقلد التراث ، وعدم التقليد — أياً
كان المقلد فضيلة ، بيد أنه يجانفُ الحق ويرتكبُ أثماً من الأخطاء الفنية
إذا ما شوه هذا التراث ، وتنكب عن سنن الوعي الفني وخرج على عرف
العاشقين •

ان صور القصيدة كلها من مقتبسات ومضمنات وملفات ومتوهمات
تتعر بألوان الخلل الممتدة على الساحة اللغوية والبيانية والتعبيرية •
والاستشهاد بأي مقطع منها يأتي مصداقية لما نقرره ونذهب إليه ،
واذن فلنقرأ^(٩٠) هذه الصور :-

ثم بين ثيابي ، وبين دمي بلد
(فهل أنا حلٌ بهذا البلد)

وهل هدأت° تحت جلدي النبوات° والانبياء° •
ما هذا البلد الذي يقوم بين ثياب صاحبنا ودمه ؟ وما دلالة الاقتباس
البلد والحل فيه من أي الذكر الحكيم ؟ •
وقول الشاعر في مقطع آخر لا تقل صورته غرابة من تلك الصور ، اذ
يلفق بين الكلمات كيفما كان مقررأ^(٩١) :

سكنت جسدي ثورة°

(٩٠) المصدر السابق نفسه ص ١٠ •

(٩١) المصدر السابق ص ١١ •

أقفلت° جسدي بعدّها ، فأشتعلت°

وانطفأت° ، ولكنها سكنت

أقفلت° جسدي بعدّها ، فصرخت°

أشعلت° جسدي ، أطفأت°...

انّ آية قدرةٍ يمتلكها المتلقي في تحمل متابعة أمرٍ من الأمور

— لا تعيننا على الاصغاء الى ألفاظ هذا المقطع وايجاد الصلة بينها

ومن هنا ربما يحق لنا القول : انّ الشاعر يعبث ويلهو • وبين هذا العبث

واللهو يضيع التراث ولا تثمر الحدثانية — مذهباً شعرياً معاصراً — أي طائل •

كمال سبتي ومصير الصور الفنية : —

ربما ينتهي البحث اثر رحلته الطويلة مع لفيف من شعرائنا المعاصرين

الى سؤال يستفسر قارئاً : واذن فالى أين تمضي الصور الفنية التي ترسخت

قواعدها في البيان العربي قبل خمسة عشر قرناً ، وتطورت في تواصل لتؤدي

عن حياة الأمة العربية بشتى مظاهرها الروحية والمادية ؟ أو تموت تحت

أعباء هذه الألوان من الخلل التي نبضت بها النصوص الشعرية كتاباتٍ

جديدة ؟ •

لا يستطيع النقد الأدبي المتزن أن يجيب عن هذا السؤال بما يطمئن

النفوس على مصير بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، وهو يجد في هذا

البناء شرخاً ، وان كان هذا الشرخ يسيراً في عمقه وسعته •

ففي مهد الشعر (عراق الثقافة والفن) يلتقي هذا النقد مجموعة شعرية

أصدرها السيد كمال سبتي تحت عنوان (وردة البحر) (٩٢) ، وجسّد به ذلك

الشرخ على أوسع ما يكون وأعمق ما يتوقع : —

(٩٢) وردة البحر : كمال سبتي •

فما سماه صاحب هذه المجموعة قصائد — يتعثر بألوان الخلل في اللغة والصور والأيقاع •

وتأتي القصيدة الأولى منها دليلاً لا يرتد على ما نقرره ، فعنوانها (غامضة دماؤه الشاعر)^(٩٣) لا يستقيم بناؤه التركيبي ، ولا يلتفت الى الصياغة العربية السليمة في ترتيب كلماته • اذ أن أبسط قواعد النحو العربي يقتضي أن العنوان على وفق ترتيب (الشاعر دماؤه غامضة) •

اذن فلماذا هدم السيد كمال سبتي هذه الجملة البسيطة ، ومسح كيائها ؟ أو دعا ذلك وزن وأقتضته قافية أم ماذا ؟ •

انه العبث لا اكثر ولا أقل يتناول على اللغة ، فيجعل النكرة (غامضة) متقدمة ، والمعرف بالاضافة الى الهاء (دماؤه) متأخراً ، وما يعود اليه الضمير (الشاعر) متأخراً •

ويستشري العبث فيما تصفعنا به القصيدة من كلمات لا تبين عن شيء ، واذن فلنقرأ هذه الكلمات جرعة جرعة : —

صوت^(٩٤)

(انها القبضه المحكمة :

الصغير ينام على كتف سيدة ميتة

ويسائل اسلافه :

هل تجيئون هذا المساء ؟ فان هم تناسوه ، يمضي ، يسائل أشلاءه :
هل أنا الميت المستتب على صحو هذا المساء ؟ وان هي نامت ، يكوّر
احلامه فوق نبع تمنّاه في ليلة للطفولة ، في ليلة مثل منّاه ، يصرخ اني
وحيد ، فهل أتيت ..) •

(٩٣) المصدر السابق ص ٨ •

(٩٤) المصدر السابق ص ٨ •

فهذه الكلمات تتداخل وتتوزع من غير مراعاة لفكرة أو إيقاع أو بناءٍ تقتضيه قواعد اللغة وعلامات الترقيم •

إنها تنبثق عن صوت نكرة يقرر جملةً خبرية مؤكدة هي : (إنها القبضنة المحكمة) •

أذن فالقبضنة معرفة ، والمفروض أن تقوم بينها وبين المتلقي أعلى درجات العلم والاحاطة •

وبعد ذلك تأتي جملة تخبر عن الصغير المعروف وإن كانت معرفته تتلشى بهذه السيدة الميتة التي ينام على كتفها ، ويستوي الصغير فجأةً فيلسوفاً كبيراً يسأل أسلافه ، ولا يسألهم كما تقتضي اللغة العربية ومساءلاته لا تستقل في شطرٍ واحدٍ كما تقتضي علامات الترقيم ، وإنما تمتد لتختلط بجملة الشرط والجزاء (هل يجيئون هذا المساء ؟ فإن هم تناسوه ، يمضي) •

وبعد هذا يشك الصغير في أمره فلا يعرف أهو حي أم ميت ؟ وتتحول كذلك السيدة المجهولة إلى صحو هذا المساء • لا ينتظر الصغير جواباً لمساءلاته ، وإنما تتأرجح حاله فوق كتف سيدة ميتة إن هي نامت تكورت أحلامه •

وفجأةً تنفطر خيوط متابعتنا ، فإذا الصغير يصرخ ويلتمس أن تأتي •

ويقين أن هذا التحليل لا يكاد يلمس شيئاً في تلك الكلمات ، ولو حاول أن يجمع خيوط متابعته : ألم يكن الصغير ينام ؟ ألم تكن السيدة ميتة ؟ ألم يكن الصغير فيلسوفاً يتساءل ؟ ألم يسأل أسلافه ؟ ألم يظن الصغير أنه ميت ؟ ألم تتحول السيدة إلى صحو مساءً ؟ ألم يحتمل أن تكون السيدة قد نامت ؟ ألم يصرخ الصغير ؟ ألم تبعد عنه السيدة ؟ •

إن هذه الأسئلة وسواها تتناقض في مصادرها وفيما تلتمس من

جوبة ، ذلك لأن كلمات هذا المقطع من القصيدة هي مصدرها وهي
جوبتها •

ونفتش عن الشاعر الذي دماؤه غامضة بين ركام الكلمات ، فنلتقط
له صور تقول (٩٥) :-

(انك مازلت تجلس مشتعلاً فوق رابيةٍ ل ترى الغرباء ينامون في
طامةٍ ، هي مأوى اذن ، هم اذن مثل ريحٍ •• ومن دون مأوى يمرون في
هذه الأرض •• قل هل هزمت ؟ لتمض بعيداً ، أيا أيها الشاعر الميت
قلت : بعيداً •• فأنت الصغير الوديع وهم قبضة محكمة) •

إذا تشبثنا في هذه الصور بضير المخاطب ، ربما نفهم أن هذا الضمير
يعود على الشاعر في أواخرها •

واذن فالشاعر — على الرغم من غرابة حاله مشتعلاً فوق رابية
أعداؤه الغرباء •

والسؤال يستفسر عن سر هذه العداوة : أهم يحتلون وطن الشاعر
ويغتصبون حقاً من حقوقه ؟ •

ان صورتهم المقابلة التي تقوم على تشبيههم بالريح — لا تكشف سراً
من ذلك القبيل ، ولا تجيب عن هذا السؤال فهم يمرون • وفجأة أيضاً
يسأل الصوت الشاعر قل هل هزمت ؟ ثم يناديه بالشاعر الميت ، وتنقلب
الصور فاذا هذا الشاعر الميت هو الصغير الوديع والضمير هم يصبح قبضة
محكمة بتنكير على خلاف تعريف القبضة المحكمة في بداية المشهد • وهنا
تختلط الكلمات في دلالاتها وتنشق أسئلة لا عد لها : أين السيدة الميتة ؟
أين الطفل بشتى أوصافه ومختلف حالاته ؟ أهذا الشاعر الميت والطفل

(٩٥) المصدر السابق ص ١٠ •

الوديع يمثلان العقدة الدرامية في هذا الخضم من الكلمات المقطعة التي يمكن قراءتها من الاسفل الى الأعلى ومن الأعلى الى الاسفل من غير طائل ؟ •

أسئلة تؤكد لنا أن الصورة الفنية المعاصرة قد أصبحت ممسوخة في أوائل الثمانينات بين اطار خلجات لفظية تسمى كتاباتٍ حديثة .•

واذن فمهمة الناقد الباحث جسيمة" ازاء هذه الخلجات تلزمه أن يتدارك الأمر على أعتاب اختضاره •



نتائج البحث :-

تهادى هذا البحث المتواضع في ميادين تشعبت سبلها الفكرية وتنوعت منطلقاتها المنهجية وتلونت مشاربها الفنية ، ثم استقر على نتائج كثيرة : نود أن ننوه منها بما يأتي :-

الأولى : ان الدراسات البلاغية والنقدية العربية الموروثة تتميز في روحها مصدراً وفي سبلها منهجاً وفي غايتها هدفاً ، فتقف ازاء الدراسات النقدية والبلاغية اليونانية القديمة اتجاهاً مستقلاً في خصائصه الفكرية والفنية جمعاء •

الثانية : ان الموروث من الدراسات النقدية والبلاغية العربية – يفيض بقضايا منهجية تغني الناقد العربي المعاصر من تقليد النقد الادبي الاوربي اقتراساً وتحمية من الهجنة اقتباساً •

الثالثة : ان ما وصل الينا من المصادر العربية في ميدان الدرس البلاغي والنقدي قد سبق المراجع الاوربية ابداعاً وابتكاراً في مسائل جمالية : يدرس الباحثون المعاصرون في ضوءها القصيدة بناءً فنياً •

الرابعة : ان دراسة الصورة الفنية قد ترسخت جذورها في الموروث من البحث البلاغي والنقدي العربي ، وان تمثل هذه الجذور في ايامنا هذه ضرورة علمية وقومية يقتضيها تجنب تقليد ما لا يمت الى ثقافتنا الاصلية ذوقاً ومأرباً •

الخامسة : ان الباحثين العرب المعاصرين يمثلون لنا غالباً في دراسة الصورة الفنية بشتى اصطلاحاتها ثلاثة فرقاء : فريق يتقيل خطى الاقدمين نسخاً ، وفريق يقترض من الاوربيين استنساخاً ، وفريق يمزج بين الموروث والأجنبي مسخاً •

السادسة : ان موضوعات البيان العربي التي استنبطها اسلافنا البلاغيون من تحليل النصوص الادبية الاصلية – تتمثل حقلاً خصباً يكمن فيه المفهوم الاصيل عن الصورة الفنية العربية اداة للافهام والتأثير معاً •

السابعة : ان اللغة العربية الفصيحة ونصوصها الاصلية تحمل الينا ضربين متميزين للصورة : احدهما الصورة التقريرية والثاني الصورة الفنية •

الثامنة : ان تلمس الصورة الفنية في ضوء موضوعات البيان العربي يفرز لنا ستة انماط :-

اولها : الصورة الفنية المقابلة ويرسمها اسلوب التشبيه بشتى انواعه •
وثانيها : الصورة الفنية البديلة العقلية ويجسدها المجاز العقلي الحكيم •
وثالثها : الصورة الفنية البديلة التابعة ويؤدي عنها المجاز المرسل بمختلف اضربه •

ورابعها : الصورة الفنية البديلة المقارنة وترسمها الاستعارة التصريحية •
 وخامسها : الصورة الفنية البديلة اللازمة وتستوي لدينا من الكناية خلال تقسيماتها المختلفة على اساس طبيعة المكنى عنه وخصائص الطرق الموصلة اليها •

وسادسها : الصورة الفنية المشخصة والمجسمة وتبني اركانها بوساطة الاستعارة المكنية والتخييلية •

الثامنة : أن الصورة الفنية في مفهومنا تقوم نائبة عن مسألة العلاقة التي لا بد أن تستقيم ذوقاً مستساغاً في أي موضوع من موضوعات البيان العربي ، وهي في هذه النيابة لا تنبت اوصالها عن الموروث في الدرس البلاغي العربي وانما تنمو في ضوءه وتفيض في دلالتها لتستوعب الحواس وسائر ملكات الانسان متراسلة متحدة •

التاسعة : أن الصورة الفنية العربية قد طاولت الازمان وسايرت البيئات محتفظة بأبنيتها اللغوية من غير خلل ومتطورة في موادها التصويرية من غير جمود ، فكانت اداة الأديب العربي في كل آن ومكان معبرة ومؤثرة •

العاشرة : أن انماط الصور الفنية العربية باصولها الموروثة وابعادها المعاصرة تصح معايير فكرية وفنية بين يدي الناقد وهو يتصدى لتحليل النص الأدبي من جوانبه المضمونية والشكلية والبنوية جمعاء •

الحادية عشرة : يتعثر الشعر العربي لدى بعض الشعراء المعاصرين — بمظاهر من الخلل الفني : فاضت عليه من التقليد والتأثر والتأثير : نوافذ فتحتها على الثقافة العربية المعاصرة معاول : جهل التراث ، والشعور بالنقص ، والسعي الى محو خصائص الامم الأصيلة لهذه العلة أو تلك •

الثانية عشرة : أن الصورة الفنية رابطة ينسجها الشاعر في جانبيها الشخصي والجماعي :-

فالصورة الفنية في جانبها الشخصي — هي : تجربة الأديب وعاطفته وانفعاله وفكره وخياله وذوقه واحاسيسه التي تمثل ذاتيته المتميزة بشتى مصادرها : من امة نشأ على موروثها ، ومن بيئة عاش بين مظاهرها ، ومن زمان تقلب على ايدي ايامها ، ومن موقف فكري وفني اتخذه عن وعي وادراك •
والصورة في جانبها الجماعي تستمد موادها اللغوية من حياة الجماعة التي تسعى الى افهام افرادها والتأثير فيهم ، مما ينبغي عليها أن تكون مشرقة وحيوية واصيلة : تمتاز بالوضوح غير التقريري وتنفرد بالجدة غير المستوردة وتمضي باصالة غير مستنسخة •

الثالثة عشرة : أن الصورة الفنية بمساحتها الشاملة بين يدي فنون الادب من شعر ونثر يمكن ان تتخصص في الدراسات الشعرية بمصطلح مرادف هو (التصوير الشعري) •

ومصطلح التصوير الشعري بهذا التخصص تقرره مما أكدده الجاحظ من
ان الشعر جنس من التصوير : —
فلفظ الجنس الذي يميز التصوير من الرسم والنحت نرى ان يتحدد
بلفظ (الشعري) •

ومن هنا فان مقومات الشعر التي نوه بها الجاحظ من اقامة الوزن
واختيار الالفاظ وجودة السبك وكثرة الماء — تحدد ملامح مصطلح التصوير
الشعري على أنه لا ينقل الى المتلقي ما تراه العينان في التصوير حسب ، وانما
يجسد له ما يتناهى الى المتلقي بوساطة الحواس الخمس وسائر ملكات
الانسان ، فاذا التصوير الشعري حياة حقيقية •

الرابعة عشرة : ان ما صدر عنا في هذا البحث نظرات قد تصح حقائق
وقد لا تصح اجتهاداً وهي في الحالتين تهدف الى اعادة دراسة التراث النقدي
والبلاغي العربي بتجرد وموضوعية واصالة •

ما للمؤلف من كتب وبحوث رئيسة باللغة العربية

- ١ - كامران شاعر من كردستان : مطبعة كامران ، السليمانية ١٩٦٠ م .
- ٢ - الدعوة الى الالتزام في شعرنا المعاصر بين اراء افلاطون ومقاييس قرآنية : مجلة زانكو العلمية ، الانسانيات ، المجلد الثالث ، العدد الاول ، السليمانية نيسان ١٩٧٧ م .
- ٣ - تطوير تعليم اللغة العربية في منطقة الحكم الذاتي عوائقه والسبيل الى تذليلها ، مطبعة مديرية دار الكتب ، جامعة السليمانية ، السليمانية ١٩٧٧ م .
- ٤ - قصائد معاصرة من شعر الخليج العربي بين الاصالة والتقليد في الصور الفنية . مجلة دراسات الخليج العربي ، عدد خاص اذار ١٩٧٧ م .
- ٥ - الترابط الفني بين العرب والاكراد في قضية الاخاء والسلام ، مطبعة مديرية دار الكتب ، جامعة السليمانية ، السليمانية ١٩٧٨ م .
- ٦ - المنهج القرآني وصياغة المصطلحات : القسم الاول ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، الجزء الاول ، المجلد الحادي والثلاثون بغداد كانون الثاني ١٩٨٠ م والقسم الثاني في المجلة نفسها ، الجزء الثالث المجلد الحادي والثلاثون بغداد تموز ١٩٨٠ م .
- ٧ - من قضايا المرأة بين آيات قرآنية واتجاهات شعرية ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ١٩٨١ م .
- ٨ - البلاغة والتطبيق بالاشتراك مع الدكتور احمد مطلوب ، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، الموصل ١٩٨٢ م .
- ٩ - القرآن الكريم ومنهج البحث العلمي في التراث العربي ، مجلة المجمع

العلمي العراقي ، الجزء الرابع ، المجلد الثالث والثلاثون ، بغداد
تشرين الاول ١٩٨٢ م .

١٠ - من مشكلات اللغة الكردية وادبها ، مجلة المجمع العلمي العراقي
الجزء الثاني ، المجلد الرابع والثلاثون نيسان ١٩٨٣ م .

١١ - القرآن الكريم ونظرية الأدب بين الاغريق والعرب ، مجلة المجمع
العلمي العراقي ، الجزء الرابع ، المجلد الرابع والثلاثون ، بغداد
تشرين الاول ١٩٨٣ م .

١٢ - منهجية الادب المقارن بين النقد الاغريقي والتراث العربي ، مجلة
المجمع العلمي ، الجزء الرابع ، المجلد السادس والثلاثون ، بغداد كانون
الاول ١٩٨٥ م .

١٣ - لغة القرآن الكريم في موضوع الجريمة والعقاب ، مجلة المجمع العلمي
العراقي ، الجزء الثاني ، المجلد السابع والثلاثون بغداد حزيران
١٩٨٦ م .

١٤ - قضايا شعرية معاصرة في تراث النقد الادبي العربي ، مجلة الشعر ،
القاهرة العدد ٤٤ اكتوبر ١٩٨٦ .

مصادر البحث ومراجعته

- ١ - الاخبار الطوال : الدينوري ، الطبعة الاولى ، دار احياء الكتب
• ١٩٦٠
- ٢ - الادب ومذاهبه : ده محمد مندور ، الطبعة الثالثة - دار الهنا
للطباعة - مصر •
- ٣ - اساس البلاغة : الزمخشري ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٢٢ م •
- ٤ - اسرار البلاغة : عبدالقاهر الجرجاني ، الطبعة الثانية استانبول
• ١٩٥٤
- ٥ - اصول النقد الادبي : احمد الشايب ، الطبعة السابعة ، مكتبة النهضة
المصرية •
- ٦ - آفاق الشعر المعاصر : جمع غايتان يكون ، ترجمة لجنة من الاساتذة
الجامعيين ، منشورات عويدات بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٥ م •
- ٧ - الامتاع والمؤانسة : ابو حيان التوحيدي ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٢ م •
- ٨ - انوار الربيع في انواع البديع : ابن معصوم المدني ، تحقيق شاعر
هادي شكر ، النجف ١٩٦٨ م •
- ٩ - الايضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني ، الطبعة الرابعة لبنان
• ١٩٧٥ م
- ١٠ - الايمان : ابن تيمية ، المكتب الاسلامي للطباعة والنشر دمشق
• ١٩٦٠ م
- ١١ - البديع : عبدالله بن المعتز ، طبعة كراتشكوفسكي ، لندن ١٩٣٥ م •
- ١٢ - البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، بغداد ١٩٦٧ م •

- ١٣ - البلاغة تطور وتاريخ : الدكتور شوقي ضيف ، القاهرة ١٩٦٥ م •
- ١٤ - البلاغة والتطبيق : د. احمد مطلوب ود. كامل حسن البصير الطبعة الاولى ، مطبعة جامعة الموصل ١٩٨٢ م •
- ١٥ - البيان العربي : د. بدوي طبانة - الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٦٨ م •
- ١٦ - البيان والتبيين : الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٦٨ م •
- ١٧ - التحولات والهجرة الى اقاليم النهار والليل : ادونيس ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥ م •
- ١٨ - التعريفات : الشريف الجرجاني ، بيروت ١٩٦٩ م •
- ١٩ - تمهيد في النقد الحديث : روز غريب ، بيروت ١٩٧١ م •
- ٢٠ - ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر : الدكتور عبدالغفار مكاوي ، الهيئة العصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ م •
- ٢١ - الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور : ضياء الدين بن الاثير الجزري مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد •
- ٢٢ - جواهر البلاغة : احمد الهاشمي ، الطبعة الثانية عشرة ، دار احياء التراث العربي ، بيروت •
- ٢٣ - حنين العتبة : فؤاد رفقة ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ١٩٦٥ •
- ٢٤ - الحيوان : الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، الطبعة الثالثة بيروت ١٩٦٩ م •
- ٢٥ - خزانة الادب : ابن حجة الحموي ، القاهرة ١٣٠٤ هـ •
- ٢٦ - الخصائص : ابن جني ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٢ م •
- ٢٧ - الخطابة : ارسطوطالس ، تحقيق الدكتور عبدالرحمن بدوي ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة •

- ٢٨ - دراسات بلاغية وتقديية : الدكتور احمد مطلوب - دار الحرية للطباعة ،
بغداد ١٩٨٠ م .
- ٢٩ - دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هلال
القاهرة .
- ٣٠ - دلائل الاعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ، القاهرة ١٩٦١ م .
- ٣١ - ديوان حميد بن ثور الهلالي : تحقيق الاستاذ عبدالعزيز الميمني
القاهرة ١٩٦٥ م .
- ٣٢ - ديوان سحيم عبد بني الحسحاس : تحقيق الاستاذ عبدالعزيز الميمني
القاهرة ١٩٥٠ .
- ٣٣ - ديوان عبدالله بن رواحة : تحقيق الدكتور حسن محمد باجودة ،
القاهرة .
- ٣٤ - ديوان حسان بن ثابت شرح عبدالرحمن البرقوقي ، بيروت ١٩٧٨ م .
- ٣٥ - ديوان كعب بن زهير : شرح السكري ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ٣٦ - ديوان كعب بن مالك : تحقيق الدكتور سامي مكى العاني بغداد
١٩٦٦ .
- ٣٧ - ديوان المازني : بمقدمة للعقاد مطبعة البوسفور ١٩١٤ .
- ٣٨ - ديوان النابغة الذبياني : تحقيق فوزي عطوي ، بيروت ، لبنان
١٩٦٩ م .
- ٣٩ - ديوان بشار بن برد : جمع السيد محمد بدر الدين ، بيروت ١٩٦٣ .
- ٤٠ - ديوان كثير عزة : جمع وشرح الدكتور احسان عباس ، دار الثقافة ،
بيروت .
- ٤١ - ذكرى الحاضر : عبد الرحمن طه مازي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد
١٩٧٤ م .
- ٤٢ - سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ،
القاهرة ١٩٥٣ م .

- ٤٣ - سفر بين الينايع : خالد على مصطفى ، مطبعة الاديب بغداد ١٩٧٢ •
- ٤٤ - شرح ديوان الحماسة : المرزوقي ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥١ م •
- ٤٥ - شرح المعلقات التسع : ابو جعفر النحاس ، بغداد ١٩٧٣ م •
- ٤٦ - شرح الحولية لديوان ابي تمام : تحقيق الدكتور خلف رشيد نعمان
بيروت ١٩٧٨ م •

- ٤٧ - شرح المعلقات السبع : الزوزني ، مكتبة المعارف ، بيروت •
- ٤٨ - شعر ابن المعتز : تحقيق الدكتور يونس احمد السامرائي بغداد
١٩٧٨ م •

- ٤٩ - الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، مصر ١٩٦٦ م •
- ٥٠ - الشعراء يهجون الملوك : نبيل ياسين ، دار الحرية بغداد ١٩٧٨ م •
- ٥١ - الصناعتين : ابو هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي ومحمد
ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ١٩٥٢ م •
- ٥٢ - الصورة الادبية : مصطفى ناصف ، الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٨ م •
- ٥٣ - الصورة الشعرية : سي دي لويس ، ترجمة الدكتور احمد نصيف
الجنابي واخرون ، الكويت ١٩٨٢ م •

- ٥٤ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : الدكتور جابر احمد
عصفور - القاهرة ١٩٧٤ م •

- ٥٥ - الصورة الفنية في شعر ابي تمام : عبدالقادر الرباعي ، الاردن
١٩٨٠ م •

- ٥٦ - الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث : الدكتور
نصرت عبدالرحمن ، الطبعة الثانية ، الاردن ١٩٨٢ م •

- ٥٧ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : الدكتور
علي البطل ، الطبعة الاولى ، دار الاندلس ١٩٨٠ م •

- ٥٨ - الصورة الفنية في المثل القرآني : الدكتور محمد حسين علي الصغير ،
العراق ، دار الرشيد ١٩٨١ م •

٥٩ - الصور البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام واثار البيئة فيها : ساهرة
عبدالكريم ، رسالة مخطوطة لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة
بغداد ١٩٨٤ م .

٦٠ - طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحي ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٨٢ م .
٦١ - الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز : يحيى بن حمزة
العلوي ، القاهرة ١٩١٤ م .

٦٢ - العقد الفريد : ابن عدي ، القاهرة ١٩٤٠ م .
٦٣ - العمدة : ابن رشيق القيرواني : الطبعة الثالثة ، مصر ١٩٦٣ م .
٦٤ - العين : الفراهيدي ، تحقيق الدكتور عبدالله درويش ، مطبعة العاني ،
بغداد ١٩٦٧ م .

٦٥ - عيار الشعر : ابن طباطبا العلوي ، القاهرة ١٩٥٦ م .
٦٦ - فن الشعر : الدكتور احسان عباس ، دار بيروت ١٩٥٥ م .
٦٧ - فن الشعر : ارسطوطالس : ترجمة عبدالرحمن بدوي ، مكتبة النهضة
المصرية ١٩٥٣ م .

٦٨ - فنون بلاغية : الدكتور احمد مطلوب ، الكويت ، ١٩٨٥ م .
٦٩ - الفوائد المشوق الى علوم القرآن وعلم البيان : ابن قيم الجوزية
الطبعة الاولى ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .

٧٠ - الفهرست : ابن نديم ، مطبعة الاستقامة - القاهرة .
٧١ - القاموس المحيط : الفيروز آبادي ، الطبعة الخامسة ، مصر ١٩٥٤ م .
٧٢ - قضايا النقد الادبي والبلاغة : الدكتور محمد زكي العشماوي ،
مطبعة الوادي ، الاسكندرية .

٧٣ - الكتاب : سيبويه : دار العلم ١٩٦٦ م .
٧٤ - الكشف : الزمخشري ، القاهرة ١٩٥٣ م .
٧٥ - لسان العرب : ابن منظور ، بيروت .

- ٧٦ - المثل السائر : ابن الاثير ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة .
- ٧٧ - مجاز القرآن : ابو عبيدة : تحقيق الدكتور فؤاد سزكين القاهرة ١٩٥٥ م .
- ٧٨ - المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا : فيليب فان تيغيم : ترجمة فريد انطونيوس ، بيروت ١٩٦٨ م .
- ٧٩ - المزهري في علوم اللغة وانواعها : السيوطي ، الطبعة الثالثة ، القاهرة .
- ٨٠ - المسرح والمرايا : ادونيس ، الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٦٨ .
- ٨١ - مشكلة الفن : الدكتور زكريا ابراهيم ، مطبعة دار الطباعة الحديثة .
- ٨٢ - معجم مقاييس اللغة : ابن فارس ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٦٩ م .
- ٨٣ - مفتاح العلوم : السكاكي ، القاهرة ١٩٣٧ م .
- ٨٤ - المقدمة : ابن خلدون ، بيروت ، دار العودة ١٩٨١ م .
- ٨٥ - مقدمة في النقد الادبي : علي جواد الطاهر ، مطبعة سامي الفنية الحديثة ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ م .
- ٨٦ - من حديث الشعر والنثر : الدكتور طه حسين ، الطبعة التاسعة ، مطبعة نهضة مصر القاهرة .
- ٨٧ - منهاج البلغاء وسراج الادباء : حازم القرطاجني ، تونس ١٩٦٦ م .
- ٨٨ - الموازنة : ابو القاسم الحسن بن بشر الامدي ، الطبعة الاولى مطبعة حجازي - القاهرة ١٩٤٤ م .
- ٨٩ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري : الدكتور زكي مبارك ، الطبعة الثانية ، مصر ١٩٥٧ م .
- ٩٠ - النقد الادبي : الدكتور داود سلوم ، بغداد ١٩٦٧ م .
- ٩١ - النقد الادبي : احمد امين ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٦٣ م .
- ٩٢ - النقد الأدبي الحديث في مصر نشأته واتجاهه : الدكتور كمال نشأت منشورات المنظمة العربية للثقافة والعلوم ١٩٨٣ م .

- ٩٣ — نقد الشعر : قدامة بن جعفر ، القاهرة ١٩٦٣ م .
- ٩٤ — النهاية في غريب الحديث والاثار : ابو السعادات المبارك محمد بن محمد (ابن الاثير الجوزي) تحقيق المزاوي الطناحي ، القاهرة ١٩٦٣ م .
- ٩٥ — وردة البحر : كمال سبتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٠ م .
- ٩٦ — وطن لطيور الماء : علي جعفر العلاق ، مطبعة الغري الحديثة نجف ١٩٧٥ م .
- ٩٧ — وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي الدكتور محمد النويهي — مطبعة الرسالة ١٩٦٧ م .

المحتوى

الصفحة

٣

تقديم

٦

تمهيد

الباب الاول

الصورة بين التراث العربي والمدارس النقدية الاوربية

١١ - ١٢١

١٢

الفصل الاول: الصورة في التراث العربي

١٣

دعوى التأثير في البيان العربي

١٨

الصورة لغة

٢١

مدلول الصورة بين يدي القرآن الكريم

٢٤

✓ الصورة والتصوير لدى الجاحظ

٢٩

مصطلح البديع والدرس البلاغي العربي

٣١

✓ مقدمة بن جعفر ومصطلح الصورة في بناء الشعر العربي

٣٥

✓ الصورة والخلق الادبي عند عبدالقاهر الجرجاني

٤٢

تواصل العتابي مع القرآن الكريم في عنصري الادب

٤٣

الصورة بين الذهن والواقع

✓ طبيعة الصورة الشعرية بين ارسطوطاليس والتراث العربي في دراسة

٤٤

القرطاجي

٥٣	الفصل الثاني : الصورة لدى المدارس النقدية الأوروبية
٥٤	بين مصطلح الصورة الاوربي والعربي
٥٨	الصورة من الضيق الى السعة لدى الكلاسيكيين والباحثين العرب
٦٦	الصورة الشعرية بين الاتجاه الروماتيكى والنظرية النقدية العربية
٨٨	اللغة الفنية في اتجاهات المدرسة الواقعية والنظرة العربية الى الشعر
٩٥	المدرسة البرناسية والشكل الفني
١٠٠	تهشم مقومات اللغة الشعرية بين يدي المدرسة الرمزية
١٠٦	موسيقى اللغة بين المدرسة الرمزية الاوربية والبحث البلاغي العربي
١١٦	الرمز واهمال الصورة من البحث البلاغي العربي الى المدرسة السريالية واللامعقول

الباب الثاني

دراسة الصورة

١٢١ - ١٧٣

١٢٣	الفصل الاول : الصور الفنية بين ايدي نقاد اوربيين
١٢٣	مفهوم الصورة بين الذهن والحواس من مري الى كوفي
١٢٥	مذهب ويكيرت وبري في خلق الذهن للصورة
١٢٦	تلمس سي دي لويس وفان مفهوم الصورة في اللغة
١٢٩	خطوات ميلاد الصورة لدى سي دي لويس
	اصالة البحث البلاغي والنقدي العربي في دراسة الانسجام والتنافر في

١٤١	✓ الصور الفنية
١٤٨	الفصل الثاني : قلق مبحث الصورة في دراسات نقدية عربية عامة
	تأرجح دراسة الصورة بين النقد الاوربي والبحث البلاغي العربي عند
١٤٨	الشايب
١٥٤	العشماوي واصالة بحث الصورة في التراث العربي
١٦٥	الدكتور احسان عباس والخلط بين مباحث الصورة
١٦٩	تجاهل السيدة روز غريب لموضوعات البيان في رسم الصورة
١٧٠	الدكتور مصطفى ناصف والنقل عن السريالية في فهم الصورة
	تعريف عام للصورة بين الدكتور داود سلوم والدكتور جابر احمد
١٧١	عصفور

الباب الثالث

الدراسات التقليدية للصورة الشعرية الترائية

١٧٣ - ٢٥٩

	الفصل الاول : الدكتور نصرت عبدالرحمن وتقليد المفاهيم الاوربية
١٧٥	في دراسة الصورة في الشعر الجاهلي
١٧٥	دلالات الصورة الجاهلية
١٧٧	مدلول الصورة الفنية
١٨٢	الصورة التقريرية
٥٦٥	

١٨٣	الصورة التشبيهية
١٨٣	صورة الرمز الايقوني
١٨٤	الصورة الاستعارية
١٨٨	صورة الرمز غير الايقوني
١٨٩	صورة الكناية
١٩٠	طبيعة الشعر
١٩١	اللغة الشعرية
١٩٣	موضوعات الشعر الجاهلي
١٩٤	احصائية الصور
١٩٥	غموض الشعر الجاهلي وتأويل اساليبه
١٩٨	فرض مصطلحات اوربية على اشكال من الشعر الجاهلي
	الفصل الثاني : الدكتور علي البطل وتقليد الفكر الغربي في بحث اصول
	الصورة الشعرية وتطورها حتى نهاية القرن الثاني
٢٠١	للهجرة
٢٠١	محاوّر دراسة الصورة الشعرية
٢٠٢	طائفة من قضايا الرجل في معترك الحياة
٢٠٢	ادعاء التأثير الارسطي في المفهوم العربي عن الصورة
	تأرجحه بين المدرسة الروماتيكية والمدرسة السريالية في النظر الى
٢١١	الاستعارة

٢١٥	مفهومه الجديد عن الصورة وطبيعة اللغة العربية
٢١٧	تقليده النقد الاوربي في بيان طبيعة الصورة ووظيفتها
	انواع الصور بين مذهب ابن طباطبا العلوي واتجاهين من النقد
٢٢٣	لاوربي
٢٢٥	نظرة الاوربية الى ميلاد الفن
٢٢٨	فساد حكمه على صور الشعر الجاهلي عن المرأة
٢٣٤	قصور دراسته للشعر الاسلامي في وصف المرأة
	الفصل الثالث : الدكتور عبدالقادر الرباعي وقلق منهجه في دراسة
٢٣٧	الصورة الفنية لدى ابي تمام
٢٣٧	رفضه النقد التراثي في حكمه على شعر ابي تمام
٢٣٨	غموض مفهومه عن الفن
٢٤٢	بين التراث العربي والنقد الاوربي في دراسة لغة الشعر
٢٤٥	اشكال الصورة وحكمه على التراث العربي
٢٤٦	خلطه بين المنهج القديم والمنهج المعاصر في البحث
٢٤٨	القرآن الكريم وتطور فن البديع
٢٥٠	اقتباسه منهج بحثه من الدراسات الاوربية حول شكسبير
٢٥٢	اخفاق منهجه في مضمار التطبيق

الباب الرابع

البيان العربي والصورة الفنية

٢٥٩ - ٣٤١

٢٦١	الفصل الاول : الدراسات والنظرية العربية ومفهوم الصورة
٢٦١	سعة الدراسات البلاغية العربية
٢٦٤	مدلول البيان العربي
٢٦٧	مفهومنا عن الصورة
٢٦٨	ضربان من الصور
٢٧٢	اضرب الصور الفنية وابنيتها في البيان العربي
٢٧٤	الفصل الثاني : الصورة المقابلة
٢٧٤	مفهوم الصورة الفنية المقابلة
٢٧٥	الصورة المقابلة المحددة
٢٨١	التشبيه البليغ وابنية الصورة المقابلة المطلقة
٢٨٥	بين طرفي التشبيه المفرد والمركب وطبيعة الصورة المقابلة
٢٨٨	الوان وجه الشبه واضرب الصورة المقابلة
٢٩٣	الصورة المقابلة وبناء الطرفين تفريقاً ولفاً وتعددًا وجمعاً
٢٩٨	من التشبيه الضمني الى الصورة المقابلة المستنبطة
٣٠٢	الفصل الثالث : الصورة البديلة
٣٠٢	المعنى الاول للكلمة

٣٠٤	انواع الكلمة الحقيقية
٣٠٥	الصورة الدلالية البديلة
٣١٢	حد المجاز وانواعه
٣١٣	مفهوم الصورة البديلة واضربها
٣١٤	بين المجاز المرسل والصورة البديلة التابعة
٣١٨	المجاز العقلي والصورة البديلة العقلية
٣٢٢	من الاستعارة التصريحية الى الصورة البديلة المقارنة
٣٢٤	الصورة البديلة المقارنة في اطار الاستعارة الوفاقية والعنادية
٣٢٥	الصورة البديلة المقارنة بين الضعف والقوة في انماط ملائمتها
٣٢٨	الصورة البديلة اللازمة
٣٢٩	اضرب الصورة البديلة اللازمة واساس تقسيم الكناية
٣٣٠	الكناية عن الصفة والصورة البديلة اللازمة الحسية
٣٣٠	الكناية عن النسبة والصورة البديلة اللازمة الوسيطة
٣٣١	التعريض والصورة البديلة اللازمة الخفية
٣٣٢	التلويح والصورة البديلة اللازمة المستنبطة
٣٣٣	الرمز والصورة البديلة اللازمة القريبة
٣٣٤	الاشارة والصورة البديلة اللازمة المتبادرة
٣٣٦	الفصل الرابع : الصورة المجسمة
٣٣٨	رأينا في الاستعارة التخيلية
٥٦٩	

مفهومنا عن الصورة المجسمة

٣٣٩

الباب الخامس

الصورة الفنية في رحاب القصيدة العربية

٣٤١ - ٤٢١

٣٤٣ الفصل الاول :رسوخ الصورة الفنية في القصيدة العربية قبل الاسلام

٣٤٤

الخصوصية العربية في ميلاد القصيدة

٣٤٦

الصورة الفنية في ابنية القصيدة العربية

٣٤٧

علة اختيار ثلاثة شعراء من هذا العصر

٣٤٨

امرؤ القيس وتجربة الحب

٣٤٩

تصوير امرئ القيس في مشهد من الذلة

٣٥٢

الصورة الفنية وتبدل مشهد امرئ القيس

٣٥٤

الفكر والصورة الفنية

٣٥٥

زهير بن ابي سلمى وتواصل صوره الفنية عن الحرب والسلام

٣٦٠

المديح والصنعة الشعرية

٣٦١

النابعة الذبياني والصور المصطنعة في المديح

٣٦٥

الفصل الثاني : الصور الفنية بين يدي القرن الكريم

٣٦٥

لغة القرآن الكريم والصور الفنية في الشعر الموروث

٣٦٨

الصور القرآنية والمرأة

٣٧٤

الشعراء المخضرمون ومحاور صورهم الفنية في الغزل

٣٩١	الفصل الثالث : الصور الفنية والالتزام العقدي في صدر الإسلام
٣٩٢	الشعراء الملتزمون والاحكام النقدية
٣٩٥	المدح الفكري
٤٠١	الفخر السياسي
٤٠٥	الجهاد المبدئي

الباب السادس

الصورة الفنية بين الاصاله والتقليد

٤٢١ - ٥٤٨

٤٢٢	الفصل الاول : الصورة الفنية في خضم الحضارة العربية
٤٢٣	احكام على الحضارة العربية بين التعجل والتثبت
٤٢٧	تراسل الحواس
٤٥٣	التفريط في فنون البديع ومحاسنه
٤٧٣	الترف المادي
٤٨٦	الفصل الثاني : مظاهر الخلل في الصورة الفنية لدى شعراء معاصرين
٤٨٦	الصورة الفنية بين مدارس شعرية معاصرة
٤٩٥	ادونيس والصورة الفنية من الغموض الى اللامعقول
٥٠٥	فؤاد رفقة وهدم الصور الفنية حدثاً ولغة
	خالد علي مصطفى والصور الفنية بين التعمية والاشراق في مسألة
٥١٢	الالتزام
٥٧١	

الصفحة

٥٢٢	عبدالرحمن طهمازي واستفحال الخلل في الصور الفنية
٥٢٧	علي جعفر العلاق بين التراث والحداثية في افتعال الصور الفنية
٥٣٨	نبيل ياسين والغلو في توهم الصور الفنية
٥٤٤	كمال سبتي ومصير الصور الفنية
٥٤٩	نتائج البحث :
٥٥٣	ما للمؤلف من كتب وبحوث رئيسة باللغة العربية
٥٥٥	مصادر البحث ومراجعة
٥٦٢	المحتوى